

# **Trabalho, Vocação e Satisfação na Orquestra Sinfônica**

**Ramon Tourinho Noya da Silva**

**Dissertação de Mestrado em  
Sociologia Econômica e das Organizações**

**Junho, 2017**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Sociologia Económica e das Organizações realizada sob a orientação científica da Dra Helena Maria Rocha Serra

*Dedico esse trabalho as mulheres da minha vida,*

*Ana Maria Tourinho da Silva, minha mãe,*

*e Juliana Tourinho Noya da Silva, minha irmã.*

*O que seria de mim sem vocês?*

## AGRADECIMENTOS

- *Quem estará nas trincheiras ao seu lado?*

- *Isso importa?*

- *Mais que a própria guerra.*

Hemingway (1899-1961)

Agradeço a Deus, primeiramente, e em continuidade, à minha amada família: meus pais José Alberto Noya da Silva e Ana Maria Tourinho da Silva, e aos meus irmãos Juliana Tourinho Noya da Silva e André Tourinho Noya da Silva, minha tia Maria do Carmo da Silva Modesto e minha prima Dra. Maria Aparecida Modesto. Querida família, muito obrigado por tudo.

Também registro minha gratidão à ex-assessora da OSBA, Alessandra Serra, por ter me dado credibilidade e viabilizado meu acesso ao objeto de pesquisa; ao ex-colega e amigo, Me. Romário Sampaio Basílio, por ter me ajudado desde o projeto de investigação científica; à minha ex-professora de bacharelado, Ma. Eurisa Santana, pela atenção, e por ter me disponibilizado material de suma importância para esta pesquisa; ao professor Dr. Rui Costa, pela cordialidade e inspiração nas aulas; ao Danilo Moura Amorim, por seu companheirismo e apoio; à todos os músicos instrumentistas que aceitaram participar do inquérito; e em especial, à minha perseverante orientadora, Dra. Helena Serra, por acreditar em meu potencial.

## RESUMO

Trabalho, Vocação e Satisfação na Orquestra Sinfônica

Ramon Tourinho Noya da Silva

**PALAVRAS-CHAVE:** Trabalho; Vocação; Satisfação; Modernidade; Pós-Modernidade.

Ao tratar a música como um aspecto das relações sociais que mantém sua estrutura ou as reestruturam, esta investigação concatena sociologia e musicologia, tendo sua importância baseada, primeiramente, na aplicação dos conhecimentos derivados das experiências e contextos do Hemisfério Norte, numa realidade social instituída no Hemisfério Sul, a Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA); em segundo lugar, sua importância repousa na originalidade desta proposta, de integrar os conceitos de trabalho, vocação e satisfação, aplicados de forma singular à orquestra sinfônica. A trajetória teórica constitui um panorama real, construído por meio do desenvolvimento histórico da orquestra e da música clássica, e seu *modus operandi*; dos questionamentos do trabalho e da vocação presentes na Modernidade e Pós-Modernidade; da análise da ocupação musical como semi-profissão; da elaboração do índice de satisfação no trabalho, com seus fatores intrínsecos e extrínsecos. Através da consistência metodológica de um estudo de caso com caráter descritivo e método indutivo, da mensuração e análise dos dados recolhidos em campo, e da discussão dos dados, alguns pressupostos de partida são esclarecidos: na OSBA, as propriedades sociais dos músicos não correspondem à hierarquia dos instrumentos; a participação feminina, mesmo sendo ainda minoria, tem proporcionalmente maior destaque no que se refere às funções e remuneração, dentro do corpo artístico; a maioria dos músicos encontram-se satisfeitos com suas atividades laborais; a vocação leiga de *ethos* moderno é identificada em grande parte dos músicos; e é constatado que, na OSBA, a vocação musical tem uma relação preditora com a satisfação no trabalho.

## ABSTRACT

Job, Vocation and Satisfaction in Symphony Orchestra

Ramon Tourinho Noya da Silva

**KEYWORDS:** Work; Vocation; Satisfaction; Modernity; Post-Modernity.

Treating music as an aspect of social relations that maintains its structure or restructures it, this research links sociology and musicology. Its importance is, primarily based, on the application of knowledge, resulting from experiences and contexts of the Northern Hemisphere, in a social reality in the Southern Hemisphere, the *Orquestra Sinfônica da Bahia* (OSBA). Secondly, its importance rests on the originality of this proposal, of integrating the concepts of work, vocation and satisfaction, applied in a singular way to the symphony orchestra. The theoretical trajectory constitutes a real panorama, built through the historical development of the orchestra and classical music, and its *modus operandi*; of the questioning of work and vocation present in Modernity and Post-Modernity; in the analysis of the musical occupation as semi-profession; and of the elaboration of the satisfaction index at work, with its intrinsic and extrinsic factors. Through the methodological consistency of a case study, with a descriptive feature and inductive method, measurement and analysis of the data collected in the field, and discussion of data, the main results show that: social properties of musicians do not correspond to the hierarchy of instruments the female participation, even though it is still minor, has proportionally greater emphasis on the functions and remuneration, within the artistic body; most musicians are satisfied with their work activities; the lay vocation of modern *ethos* is identified in most of the musicians; and it is verified that musical vocation has a predictive relation with the satisfaction in the work.

## ÍNDICE

Introdução.....	10
Justificativa e propósito.....	14
Parte I – Problemática: trajeto teórico e metodológico	
1. Orquestra sinfônica: da construção do objeto sociológicoao trajeto teórico	
1. 1. A orquestra como objeto: da sociologia à musicologia .....	17
1. 2. Na intimidade sinfônica: estruturas e modo de operar .....	25
1. 3. Trabalho e vocação: da modernidade à pós-modernidade .....	39
1. 4. Músico: arte, profissão e trabalho.....	46
1. 5. Da vocação e da satisfação no trabalho .....	50
2. Objetivos e modelo de análise .....	63
3. Metodologia	
3. 1. Seleção de técnicas.....	66
3. 2. População ou participantes.....	68
3. 3. Recolha de dados .....	69
3. 4. Estratégia de análise dos dados.....	71
Parte II – A OSBA: Trabalho, Vocação e Satisfação	
1. A OSBA: caracterização sociológica .....	73
2. Avaliação das propriedades sociais .....	79
3. Análise da inclusão social feminina .....	87
4. Identificação da vocação do músico .....	90
5. Avaliação da satisfação geral no trabalho .....	93
6. Da relação entre satisfação e vocação.....	97
Conclusão .....	101
Referências.....	107

Lista de figuras .....	114
Lista de gráficos .....	115
Lista de tabelas .....	116
Lista de quadros .....	117
Anexo I – Questionário .....	118
Anexo II – Índice Geral de Satisfação no Trabalho (Tabela 5).....	129



## **LISTA DE ABREVIATURAS**

ATCA – Amigos do Teatro Castro Alves

CLT – Consolidação das Leis do Trabalho

EUA – Estados Unidos da América

FUNCEB – Fundação Cultural do Estado da Bahia

MAM – Museu de Arte Moderna

MEC – Ministério da Educação e Cultura do Brasil

OS – Organização Social

OSBA – Orquestra Sinfônica da Bahia

REDA – Regime Especial de Direito Administrativo

SECULT – Secretaria de Cultura do Estado da Bahia

TCA – Teatro Castro Alves

## INTRODUÇÃO

Há um crescente interesse da sociologia na vida artística e na música<sup>1</sup> ou ainda, na etnomusicologia (também conhecida como antropopologia da música ou etnografia musical). Etzkorn (1964) afirma que, para Georg Simmel (1858-1918) – que realizou seus estudos no final do século XIX e início do século XX – a música deve ser tratada como um aspecto das relações sociais através do qual os indivíduos se comunicam entre si e que, por sua vez, mantém a estrutura de suas relações ou as reestruturam. Porém, tenho identificado pouco conteúdo científico de referência específica a música no que tange à uma integração entre o trabalho, a vocação e a satisfação, e de forma singular, aplicados diretamente à orquestra sinfônica. Uma das possíveis razões apresentadas por Fragelli e Günther (2009), é de que paira no coletivo imaginário de senso comum, uma pseudo ideia de que a música esteja relacionada somente à fruição e ao lazer, raramente associada ao labor.

Noto, entretanto, que há uma dificuldade deste coletivo imaginário de senso comum em reconhecer o músico como um trabalhador. Frederickson e Rooney (1990) apresentam uma análise histórica do processo de profissionalização da música, argumentando possíveis motivos para que a ocupação musical seja considerada uma semi-profissão, entre eles, a falta de exclusividade por qualificações específicas, as quais, ensinadas pelas universidades e legitimadas socialmente, não concedem as credenciais para o exercício da profissão.

Ainda sobre essa dificuldade de considerar o músico um trabalhador, Adenot (2010) também apresenta razões para tal fato, através de sua análise sobre a possibilidade da vocação tardia e a representação social dos músicos: “Afinal ele diz tocar e não trabalhar” (Adenot 2010, 10).

No que se refere aos trabalhos específicos da Sociologia da Música que tenham buscado levantar questionamentos na mesma ordem que proponho, não há tanta vastidão. Os trabalhos pioneiros de António Arroio<sup>2</sup> de 1909 sobre a importância social conferida ao canto de coral ou mesmo de Daniel de Sousa, já da década de 1950, sobre

---

<sup>1</sup>“Música é o som organizado por modelos socialmente aceitos, e fazer música se refere às formas de um comportamento apreendido” (Blacking *apud* Boccio 2010, 263).

<sup>2</sup>António Arroio, *O Canto Coral e a sua Função Social* (Coimbra: França Amado, 1909).

questões ainda tímidas da sociologia da música e da arte, dão mostra do cenário a se vislumbrar. Mais recentemente, com a especialização mais efetiva dos espaços de pesquisa na sociologia, na música e da ampliação dos espaços acadêmicos de investigação, encontro alguns trabalhos importantes.<sup>3</sup> Entre eles, o trabalho de Luís Melo Campos<sup>4</sup> constitui-se importante e atual, ao desenvolver o conceito da música e seus modos de relação.

Luís Melo de Campos (2006), em seu trabalho intitulado *Música e Modos de Relação com a Música*, é que me dá um vislumbre de uma iniciativa mais próxima a esta investigação, no que se refere a pesquisa de campo. Entre suas reflexões destaco as competências e contextos de aprendizagem musicais, que se traduz no nível de aprendizagem musical formal, seja ela incipiente, intermediária ou elevada – com qualificação e diploma. Na relação entre trabalho e talento, o autor sugere três perspectivas: (i) mais talento; (ii) mais trabalho; (iii) algum equilíbrio entre ambos.

Outro aspecto importante discutido por Campos (2006) é o papel que a música desempenha na vida do músico, se esta representa um espaço de fruição e prazer, ou se trata apenas de um espaço de afirmação e reconhecimento social. E quanto a gratificação pessoal, sua contribuição é a ampliação da análise da base dessa gratificação, sugerindo uma gratificação pessoal nas próprias práticas musicais, por exemplo: composição, interpretação, improvisação e estudo; ou ainda demais elementos de gratificação como o reconhecimento social, seja por outros músicos, seja pelo público ou ainda institucional.

As propriedades sociais dos músicos correspondem a hierarquização dos instrumentos na Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA)? Em que situação se encontra a inclusão social feminina no corpo artístico da OSBA? Será a vocação artística predominante na representação social do músico da OSBA? No exercício da ocupação musical, qual o grau de satisfação do músico na OSBA? Existe relação entre a satisfação do músico no exercício de suas atividades laborais na OSBA e a sua vocação? Há uma necessidade de investigação científica nesta perspectiva, à luz da ciência

---

<sup>3</sup>Cf. António Pinto Vargas, *Música e poder: Para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu* (Coimbra: Almedina, 2010); Paula Abreu, *A música entre a arte, a indústria e o mercado: um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal* (Coimbra: Carlos Fortuna, 2010).

<sup>4</sup>Cf. Luís de Melo Campos, *“Músicos e Modos de Relação com a Música”* (PhD diss., Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 2006).

contemporânea. Sendo assim, o objetivo geral deste estudo é analisar como o processo de socialização dos músicos da OSBA se relaciona com a satisfação no exercício de sua atividade laboral e sua vocação, incluindo objetivos específicos como: avaliar se as propriedades sociais dos músicos correspondem a hierarquização dos instrumentos na OSBA; analisar a situação de inclusão social feminina no corpo artístico da OSBA; identificar a vocação artística na representação social dos músicos da OSBA; avaliar a satisfação geral dos músicos no exercício de sua atividade laboral na OSBA; e analisar a possível relação entre a satisfação no trabalho e a vocação dos músicos da OSBA.

Esta investigação se constitui de um estudo de caso com metodologia mista, quantitativa e qualitativa, que compreende coleta de dados em campo de forma objetiva, com a finalidade de mensurar a subjetividade dos atributos para uma análise indutiva, caracterizando-se uma pesquisa descritiva, objetivando a análise de uma possível relação entre a satisfação do músico no exercício de sua atividade laboral e a sua vocação, revisando paradigmas e enquadrando o músico sinfônico como um trabalhador inserido numa sociedade capitalista e participante de uma organização caracterizada por sua estrutura organizacional altamente hierarquizada e relações de poder delimitadas. Além dos fatores econômicos e sociais associados, o possível impacto da vocação na representação social do músico e na sua satisfação no trabalho, me possibilitou uma compreensão mais ampla e profunda desta realidade social chamada Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA).

Na primeira parte desta dissertação, apresento a construção da problemática: trajeto teórico e metodológico, constituída inicialmente da orquestra sinfônica como objeto sociológico. No item 1, exponho o contexto histórico e sociológico do desenvolvimento da música clássica e da orquestra sinfônica, de suas origens até a sua forma contemporânea, como as conhecemos nos dias de hoje; abordo as contribuições da sociologia das organizações para esta pesquisa ao enquadrar a orquestra como um sistema aberto, permitindo correlacionar aspectos externos e internos da organização e as contribuições valorosas de Weber para a construção dos conceitos de vocação e trabalho na sociedade ocidental moderna, em que a orquestra sinfônica originou-se e está inserida, e seus questionamentos pós-modernos; promovo uma análise da ocupação musical sob aspectos sociológicos do trabalho e das profissões, fazendo

referências específicas da legislação brasileira, que se fazem necessárias para enquadramento do artista “músico de orquestra” como proletário, empregado, e semi-profissional; desenvolvo uma autópsia da orquestra sinfônica, e para melhor compreensão desta organização (sua estrutura e funcionamento), aprofundando-me em seus pormenores: processos de socialização, hierarquias de poder, padrões comportamentais, contradições, ritualização, teatralidade, etc; e por fim, consolido o meu maior desafio nesta investigação: a construção dos conceitos de vocação musical, representação social do músico e a satisfação laboral na orquestra sinfônica, definindo tais conceitos a partir reflexões seletivas por razão da grande complexidade dos temas no que tange a gama de interpretações e a variedade das abordagens teóricas. Apresento assim, os conteúdos necessários para entendimento amplo e contextualizado desta pesquisa, desenvolvendo os conceitos centrais que constituem a base teórica utilizada para discutir uma possível relação entre a satisfação do músico sinfônico da OSBA e sua vocação musical.

Em seguida, no item 2, dedico-me ao modelo de análise deste estudo de caso, definindo os objetivos de estudo, tanto geral quanto específicos. E no item seguinte, consolido a trajetória metodológica desta investigação apresentando a metodologia e os procedimentos técnicos utilizados ao longo da pesquisa: a seleção das técnicas aplicadas, a população ou participantes, o recolhimento dos dados e a estratégia de análise dos dados (como estes foram tratados); fundamentando e constituindo a base científica necessária para o alcance dos objetivos inicialmente propostos.

Na segunda parte, me reservo especificamente a OSBA, no que tange a pesquisa de campo: sua caracterização sociológica, a análise de dados e discussão dos resultados; interpretação dos dados, por segmentos pesquisados expressos nos diversos instrumentos e, de acordo com todos esses resultados; desenvolvo análises estratificadas, como também apresento uma interpretação do conjunto destes. Por fim, exponho as considerações finais, as principais indicações conclusivas a que cheguei a partir do desenvolvimento da pesquisa, limitações, recomendações, sugestões de novos trabalhos e futuras pesquisas. E em seguida as referências bibliográficas; listas de figuras; lista de gráficos; lista de tabelas; lista de quadros; e os anexos I e II.

## JUSTIFICATIVA E PROPÓSITO

Os temas pertinentes a esta investigação já foram abordados indiretamente ou isoladamente, como o trabalho na orquestra sinfônica (Adorno 2011; Lehmann 1995), a satisfação no trabalho (Martins e Santos 2006; Bendassolli e Andrade 2015) e a vocação artística (Adenot 2010), mas a originalidade desta pesquisa se repousa na associação destes temas num só estudo de caso, e além de estudar e descrever uma realidade social, constitui-se meu maior desafio a análise da possível relação entre a satisfação laboral e a vocação musical; sendo necessário a construção de todo um apanágio complexo, unindo correntes teóricas da sociologia da música, do trabalho, das profissões, das organizações e econômica, além dos contextos históricos da música clássica e da orquestra sinfônica, de origens europeias; e do contexto histórico, político e social da OSBA, meu objeto de pesquisa.

Quanto a contribuição geral desta pesquisa, entendo que seja a produção de conhecimento baseado nas experiências e contextos do Hemisfério Sul: a teoria e sua austeridade metodológica, resultante de um olhar apropriativo e dominador, “constituiu-se uma ferramenta epistemológica e hegemônica na Modernidade” (Nunes 2001, 299), fazendo a sociedade ocidental capitalista desenvolver um tipo de fé no progresso (Bauman 2001). A teorização moderna subentende o confinamento da disciplina e dos procedimentos sob uma vigilância epistemológica necessária para garantir a objetividade do conhecimento (Nunes 2001), constituindo-se a teoria uma ferramenta central para produção do conhecimento científico de perspectiva eurocêntrica – e continua afirmando Nunes (2001) – que assumiu o projeto sociocultural da Modernidade.

O pensamento pós-moderno, argumenta Nunes (2001), tem como finalidade preferida idealizar a teoria entendida como um “esquema explicativo e preditivo de fenômenos naturais e sociais” (Nunes 2001, 303). Desse modo, argumenta o autor, que surge a possibilidade de incluir diversidade, hibridismo e expressões culturais, marginais e periféricas, para o centro da teoria social. A teorização social passa a alcançar lugares de onde ela parecia estar ausente: “Por uma ciência menos eurocêntrica e mais atenta a diversidade das experiências históricas e culturais de um mundo globalizado” (Nunes 2001, 320).

A Pós-Modernidade parece desfazer-se dessa fé da humanidade no progresso e abandona a tentativa de fundamentar a epistemologia, e ainda afirma Giddens (1991) que nessa perspectiva se reconhece a pluralidade de pretensões heterogêneas ao conhecimento. É nesse sentido que este presente estudo reveste-se de importância e faz sua contribuição de forma geral: uma *brasilização*<sup>5</sup>, no aspecto positivo do termo; num sentido crítico à exclusividade epistemológica de produção do conhecimento baseado nas experiências do Hemisfério Norte (Nunes 2001). Recusando substituição de saberes e experiências por um conhecimento superior, mas constituindo de relevância social o estudo de um objeto erudito e de origem europeia (a orquestra sinfônica), mas instituído como fenômeno social no Brasil – Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA) – como renovação epistemológica da produção de conhecimento que agora baseia-se na realidade social e experiências do Hemisfério Sul, e não por um simples modismo de desenvolvimento de pesquisas similares (Gil 2008), e em especial por um objeto de estudo, composto por atores sociais que parecem próximos à extinção: “reserva (a sociedade) o reconhecimento e uma existência cômoda a uma minoria que tende a desaparecer, formada, em geral, por pessoas excepcionalmente talentosas em termos técnicos” (Adorno 2011, 233).

Esse hibridismo epistêmico para uma integração científica social entre o Norte e o Sul, de perspectiva pós-moderna, justifica este estudo como a emergência de conhecimento resultante de um novo contexto em que a orquestra sinfônica está inserida, num processo de racionalidades, saberes e experiências, “configurando um novo senso comum” (Nunes 2001, 325). Afirma Nunes (2001) que os saberes hegemônicos, legados das ciências da Modernidade, devem ser reapropriados em um novo contexto, num novo quadro intelectual em que a teoria crítica pós-moderna caracteriza-se pelo poder interrogativo, e não legislativo.

Assim, o propósito desta investigação concentra-se em estudar os mecanismos internos da organização tomada como laboratório, a OSBA, e a atuação de seus músicos, entendidos como grupo social de status diferenciado pelo resultado de seu trabalho, a arte musical; e dimensionar a uma possível relação entre o trabalho desenvolvido na organização, satisfação laboral e a subjetividade da vocação; em

---

<sup>5</sup>“*Brasileirização* é um termo de origem pejorativa que evoca características negativas das sociedades urbanas do Brasil e por extensão, do hemisfério Sul” (Nunes 2001, 321).

consequência, considerando a natureza e origens da sinfonia na sociedade contemporânea<sup>6</sup> e das relações de trabalho que essa condiciona à organização.

Esse estudo procura dimensionar os temas dentro das investigações correntes com a ampliação dos espaços analisados. Quando vislumbro estudos pioneiros, esses se preocuparam estritamente na relação remuneração/satisfação, ou o foco subjetivo e psicológico<sup>7</sup>, sem uma reflexão teórica e científica mais ampla. Nesse sentido, busco distanciar-me desse binômio taylorista remuneração/satisfação, apesar de o considerar de certa relevância, porém ao mesmo tempo já bastante explorado, e evitar o subjetivismo e psicologismo exacerbado, assim, a tomar como centrais a possível relação entre a satisfação, a vocação e as propriedades sociais dos músicos. No entanto, não procuro esgotar as possibilidades de leitura do problema; uma visão sociológica do grupo social em questão pode não elucidar aspectos importantes.

Neste contexto, esta investigação produzirá para a OSBA, através da Avaliação Geral da Satisfação no Trabalho, uma ferramenta para a gestão de pessoas, identificando os aspectos intrínsecos e extrínsecos que causam, respectivamente, satisfação (ou não) e insatisfação (ou não) no trabalho, oferecendo uma base científica para construção de sua política institucional e plano de ação, direcionados à satisfação dos músicos da OSBA no exercício de suas atividades laborais. Dentro desta perspectiva, se possibilita uma pesquisa futura sobre uma possível relação da vocação e satisfação com o aumento qualitativo da produtividade – virtuosismo – na execução sinfônica.

---

<sup>6</sup>Refiro-me aqui à Modernidade e à Pós-Modernidade, sendo essa última composta por reflexões ainda não consolidadas por consenso científico, mas que denotam um debate contemporâneo da percepção de mudanças na Modernidade e o seu significado e impacto na vida social.

<sup>7</sup>Faço menção ao trabalho acadêmico de Patrícia Leonor Gramaxo, *“A felicidade organizacional dos docentes mais felizes na função que desempenham do que na organização onde trabalham”* (Msc diss., Universidade Nova de Lisboa, 2013).



## Parte I – Problemática: trajeto teórico e metodológico

### 1 . Orquestra sinfônica: da construção do objeto sociológico ao trajeto teórico

#### 1.1. A orquestra como objeto: da sociologia à musicologia

Para uma avaliação sociológica adequada do contexto social da arte, Etzkorn (1964) propõe uma compreensão não apenas dos aspectos técnicos do meio da arte musical como também de uma tomada de consciência dos processos sociais que os rodeiam. Dessa forma busco aqui concatenar sociologicamente música clássica e sociedade ocidental, no sentido de uma charneira, para assim construir a evolução da música clássica que coincide com a evolução do aparato orquestral sinfônico aos moldes atuais, observando os contextos socioeconômicos, e o seu modo de operar contemporâneo, relacionando os conceitos de trabalho, vocação e satisfação na OSBA.

Ao final da década de 1980, um dos mais importantes pensadores da gestão organizacional, Drucker (1988), apresentou a orquestra sinfônica como modelo organizacional contemporâneo cativante, tornando-a uma metáfora institucionalizada sobre os pilares da harmonia, integração, reduzida hierarquia e resultado de qualidade. Observo que durante todo esse tempo, essa metáfora internacional de harmonia organizacional tornou-se uma analogia míope e generalizada no mundo da gestão.

Ainda na área da gestão organizacional, Bertero (2001)<sup>8</sup> publicou um oportuno artigo intitulado *Orquestras Sinfônicas: Uma Metáfora Revisitada*, concluindo que infelizmente inexiste organização perfeita, muito menos as orquestras sinfônicas. Elas são, como todas as demais organizações, marcadas pelo tempo e pelo ambiente que as circundam, sempre em constante transformação.

Bertero (2001) apresenta que a orquestra sinfônica teve seu início em formato muito distante do qual apresenta-se hoje: a música ocidental esteve confinada nos mosteiros, conventos e igrejas, e com a Modernidade e o surgimento da corte

---

<sup>8</sup>Carlos Osmar Bertero é professor do Departamento de Administração Geral e Recursos Humanos da Fundação Getúlio Vargas, de São Paulo, Brasil (FGV-EAESP). A FGV é referência na área de Gestão e Negócios na América Latina.

composta por nobres, a música passou a ser produzida fora dos ambientes religiosos. Ressalta ainda o autor, que a sinfonia desenvolveu-se a partir de pequenos conjuntos, denominados de orquestra de câmara, que executavam música barroca nos séculos XVIII e XIX, inserindo novos instrumentos e tornando-se progressivamente complexa.

Sobre o status do músico nesse momento histórico<sup>9</sup>, Elias e Schroter (1995), analisam que Mozart (1756-1791) era vítima de um distanciamento de grandeza; tinha nascido e sido criado numa tradição de corte em que a sociedade considerava os músicos como trabalhadores manuais:

“Os músicos eram tão indispensáveis nestes grandes palácios quanto os pasteleiros, os cozinheiros e os criados, e normalmente tinham o mesmo status na hierarquia da corte. Eles eram o que se chamava, um tanto pejorativamente, de criados de libré” (Elias e Schroter 1995, 18).

Não só Elias e Schroter (1995), mas Heinich (2008) e Bertero (2001) também contribuem aqui para percepção do *status* social dos músicos na sociedade nesse momento histórico. Foi numa época em que os músicos sofriam um *status* pejorativo, que Mozart assim viveu: de um lado, por sua origem burguesa e a sua vida na corte que o obrigava a tal condição, e por outro, um príncipe todo poderoso que era incapaz de reconhecer a grandiosidade da arte de seu servidor: “analisando sua situação objetiva na corte como uma mistura paradoxal de inferioridade social e superioridade criadora” (Heinich 2008, 120). Essa posição subalterna era comum a todos os músicos da época. Uma época em que os artistas, de qualquer campo que exercesse sua arte, independente do seu talento, não usufruíam ainda do prestígio que teriam no século XIX. Sendo assim, do barroco<sup>10</sup> ao classicismo<sup>11</sup>:

---

<sup>9</sup>A análise extramusical enfatiza o papel da música e dos músicos na vida social (Blacking *apud* Boccia 2010, 263).

<sup>10</sup>Música barroca é toda música ocidental correlacionada com a época cultural homônima na Europa, que vai desde o surgimento da ópera por Claudio Monteverdi no século XVII, até a morte de Johann Sebastian Bach, em 1750. A música, no Barroco, expandiu em tamanho, variedade e complexidade de *performance* instrumental da época, além de também estabelecer inúmeras formas musicais novas. Inúmeros termos e conceitos deste período ainda são usados até hoje. Fonte: “Música Barroca”, Wikipédia, acesso em 15 de abril de 2016, [https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_barroca](https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_barroca).

<sup>11</sup>Período clássico é o período da música erudita ocidental entre a segunda metade do século XVIII e o início do século XIX, caracterizada pela clareza, simetria e equilíbrio. Os compositores mais conhecidos do período são Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827), embora este último, mostrava características do Romantismo. Fonte: “Período clássico (música)”, Wikipédia, acessado em 15 de abril de 2016, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Per%C3%ADodo\\_cl%C3%A1ssico\\_\(m%C3%BAsica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Per%C3%ADodo_cl%C3%A1ssico_(m%C3%BAsica)).

“Gênios como Mozart, Bach e Haydn, em sua época eram socialmente mais próximos da criadagem que enchia castelos e cortes aristocráticos e jamais respeitáveis socialites como muitos dos maestros, cantores e concertistas contemporâneos da chamada música erudita” (Bertero 2001, 84).

Até o século XVII a nobreza, que consumia música, comportava-se de forma desrespeitosa quanto as expressões artísticas. Sentava-se ao palco ou tomava lugar ativo na apresentação, seja ópera, *ballet* ou orquestra. No início do século XVIII, o público continuava a comportar-se como queria durante as audiências: conversas em voz alta, jantares, jogos de cartas e até gritaria e insulto. Nesse contexto, os músicos eram servos sujeitos aos caprichos do público e dos seus patronos (Isherwood; Heriot; Salmen *apud* Frederickson e Rooney 1990).

Segundo Frederickson e Rooney (1990), o século XVIII foi uma época de grande transição para a música ocidental. Com o fim do feudalismo e a falência econômica dos tribunais de nobreza, emergiu a necessidade de um novo mercado para os músicos e, por consequência, um novo produto. Antes, sempre considerada uma contribuição para as outras artes como o teatro e a dança, a música alcança sua independência (Sadie *apud* Frederickson e Rooney 1990), rompendo com o paradigma de que necessitava de uma função pré-estabelecida como contar uma história, retratar uma pessoa, ou descrever uma cena, tornando-se uma arte por si só, afirma Etzkorn (1964), inaugurando o conceito de música absoluta.

Ainda sobre a conceito de música absoluta, Etzkorn (1964) vai além, e afirma que para Simmel, uma vez que a música instrumental tenha sido desenvolvida na história da humanidade, ela pode ser dissociada de sua função de acompanhamento para a música vocal e venha a ficar por si só, propondo que a música instrumental represente uma forma mais elaborada de expressar as emoções humanas.

A música absoluta, considerada inicialmente como não-funcional, tinha um significado puramente musical, e passa a ser ouvida por seu próprio valor estético e nenhum outro propósito qualquer, adquirindo certa autonomia de outros significados. Esse novo produto, a música absoluta, é resultante do esforço de músicos, filósofos e esteticista, durante o século XVIII (Beckerman *apud* Frederickson e Rooney 1990).

Um novo mercado foi constituído a partir de uma nova premissa, a estética, que é “a qualidade e estudo da beleza e do prazer musical”<sup>12</sup>. O desafio era introduzir um produto não-funcional e intangível em plena era industrial que exaltava a funcionalidade e tangibilidade. E outro desafio, sob uma perspectiva de profissionalização, a estética também redefiniu um novo perfil para os músicos e contribuiu para estabelecer as normas que definiram como o público deveria utilizar o novo produto: aprender a ouvir com contemplação (Dahlhaus<sup>13</sup> *apud* Frederickson e Rooney 1990).

Para Frederickson e Rooney (1990) a estética redefiniu, tanto o comportamento do público para uma escuta dedicada e contemplativa, quase religiosa, como também um novo perfil para músico. Durante o século XVIII o músico servo começou a incorporar gradualmente um perfil profissional, de prestador de serviço e no século XIX, tornou-se o artista que orientou a classe média como ouvir música. A nova função da música e o novo papel do público reclamaram um status social mais elevado para o músico.

Conforme Bertero (2001), as revoluções sociais e econômicas do século XIX trazem consigo uma nova estrutura social<sup>14</sup>, na qual a burguesia passa não só a consumir música, como também produzi-la e executá-la. O autor argumenta que é nesse contexto em que Beethoven (1770-1827)<sup>15</sup> incorpora o modelo de músico burguês, o primeiro a viver da música profissionalmente: ele compunha, tocava e cobrava ingressos de um público urbano. Conforme Solomon (1994) seus dois grandes

---

<sup>12</sup>Fonte: “Estética musical”, Wikipédia, acessado em 07 de julho de 2016, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A9tica\\_musical](https://pt.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A9tica_musical).

<sup>13</sup>“Carl Dalhaus, musicólogo alemão que contribuiu para o desenvolvimento da musicologia com disciplina e pesquisa, e que publicou numerosos livros, é também responsável pelo reestabelecimento da estética como disciplina central da musicologia. Em sua publicação *Estética Musical*, o teórico aborda temas relevantes para a discussão da dimensão da estética musical” (Boccia 2010, 273).

<sup>14</sup>“Sem dúvida, a liberdade exigiu condições económicas e sociais que permitissem aos artistas libertarem-se da tutela financeira e estética em que os mantinham a Igreja e a aristocracia desde a Idade Média e do Renascimento. O instrumento desta libertação foi, como sabemos, a instituição de um mercado artístico: à medida que a clientela se alargava, que as obras entravam no ciclo de mercadoria mediatizada por instituições específicas de difusão e promoção culturais” (Lipovetsky 1988, 89).

<sup>15</sup>Ludwig van Beethoven (Bonn, batizado em 17 de dezembro de 1770 — Viena, 26 de março de 1827) foi um compositor alemão, do período de transição entre o Classicismo (século XVIII) e o Romantismo (século XIX). É considerado um dos pilares da música ocidental, pelo incontestável desenvolvimento, tanto da linguagem como do conteúdo musical demonstrado nas suas obras, permanecendo como um dos compositores mais respeitados e mais influentes de todos os tempos. Fonte: “Ludwig van Beethoven”, Wikipédia, acessado em 15 de abril de 2016, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ludwig\\_van\\_Beethoven](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven).

primeiros concertos em benefício próprio, registrados na história e identificados por mim, foram em 05 de abril de 1803 e em 22 de dezembro de 1808.

Turley (2001), ao analisar a obra de Weber<sup>16</sup>, uma seção por ele escrita em *Economia e Sociedade*<sup>17</sup>, identifica e consolida essa composição social revolucionária da música ocidental, da religiosidade para a burguesia, unindo teoria de classe, teoria de trabalho e teoria da racionalização:

“A secularização da música significa dominação burguesa: era o comerciante substituindo o padre. A música já não era expressão de uma ordem religiosa estável, mas de conflitos leigos. A sinfonia desenvolveu-se a partir da música barroca monotemática como uma nova forma de contradição. A unidade precedente deu lugar à competição, ao conflito, aos contrastes. Um elemento revolucionário havia penetrado na música” (Fischer 1981, 217).

Apesar de criticado por sua perspectiva eurocêntrica e sua tentativa apaixonada de incorporar a música ocidental em sua teoria de racionalização instrumental moderna, Turley (2001) aponta que Weber, através de sua investigação científica explica o desenvolvimento da música ocidental, sob as influências transformadoras da Modernidade, até a consolidação da música clássica sinfônica. Cita também a crença de Weber, de que a música orquestral foi a epítome da evolução musical, fixando-se então em seu modo de produção e processos racionais.

Turley (2001) argumenta que Weber, ao transformar a música ocidental em artefato do processo histórico de racionalização, processo esse que trouxe o capitalismo para o ocidente, eliminou as qualidades irracionais e místicas da arte na música antiga, substituindo-as por qualidades racionais na música moderna. Ele também argumenta que esse processo está baseado nas seguintes conclusões weberianas:

a) A notação musical e canto coral do monasticismo católico romano ocidental como uma supremacia da racionalidade capitalista simples que desenvolve novos

---

<sup>16</sup>Turley (2001) refere-se aqui a obra de Max Weber, *Die Rationalem und Soziologischen Grundlagen der Musik* (Munich: Drei Masken Verlag, 1921).

<sup>17</sup>Marianne Weber relata que seu marido pretendia escrever uma sociologia que englobaria todas as artes (Kasler *apud* Turley 2001, 637). Porém a obra do Max Weber publicada em 1921, numa seção em *Economia e Sociedade*, deteve-se apenas sobre a música sob uma primazia de sua abordagem sócio-econômica (Turley 2001, 640).

padrões para avaliação musical, em que o músico passa a ser aferido por escrever e ler tais notações. Aqui identifico o início do processo de constituição de conhecimento técnico padronizado, teórico e prático, para a formação do músico, citado por Frederickson e Rooney (1990);

b) E a padronização e melhoria<sup>18</sup> na construção de instrumentos musicais por alianças comerciais, apontando um progresso histórico da construção do instrumento por uma racionalidade originada na viabilidade comercial, possibilitada através da associação entre artesãos e instrumentistas, transformando a racionalização num fenômeno psicológico macrosocial e conferindo ao ganho econômico o status de unidade primária de expressão musical.

A padronização da música ocidental e a construção e melhoria dos instrumentos, propiciou o desenvolvimento do conjunto sinfônico ao formato contemporâneo. Bertero (2001) afirma que a música saiu dos salões e câmaras dos palácios (exclusividade aristocrática), e passa a ser executada em grandes ambientes urbanos teatrais (consumo da música pela burguesia), surgindo então a necessidade de inserção de mais instrumentos, de uma ampliação das orquestras, para que fossem capazes de gerar maior massa sonora e formatando “a orquestra que chega aos teatros e salas de concerto de hoje, com repertórios que demandam de 40 a 100 instrumentistas” (Bertero 2001, 85).

De acordo com Turley (2001), essa variação de tipo e quantidade de instrumentos, acontece em função das obras que são executadas em concerto. A produção da música clássica por uma orquestra, então, é identificada como uma tarefa altamente especializada, burocratizada e hierarquizada. As orquestras mudaram em função do ambiente organizacional respectivo:

“Da intimidade dos salões e das pequenas capelas aos grandes *symphony halls*, que começaram a ser erguidos no final do século XIX e que deixam de lado a intimidade pela impessoalidade de uma sociedade urbana e de massas” (Bertero 2001, 85).

---

<sup>18</sup>Não há consenso sobre essa melhoria. “A propósito das alterações dos instrumentos, o maestro alemão Nikolas Harnoncourt realça: Os instrumentos não se foram tornando melhores e cada vez melhores, e cada passo, cada modificação na factura dos instrumentos foi por um lado um ganho e por outro uma perda” (Harnoncourt *apud* Henrique 2004, 21).

Assim, as orquestras sinfônicas adequaram-se aos públicos gradativamente, aos novos compositores e suas partituras; e aos novos espaços de concerto. Bertero (2001) identifica as orquestras sinfônicas como um produto altamente diferenciado e sofisticado da arte musical desenvolvida na Europa entre os séculos XVI a XX. E assim sendo, a Europa disseminou a orquestra sinfônica para as demais regiões do mundo em que a cultura europeia se fizera presente, provavelmente em terras colonizadas. Isso deve explicar o surgimento das orquestras sinfônicas nos Estados Unidos, Austrália, Canadá e, em menor número, na América Latina.

Advoga-se então, uma consensualidade do fato de que “o consumo tem a função social de construir identidades, de classificar pessoas e grupos, de servir aos dispositivos de produção social das diferenças” (Noberto<sup>19</sup> 2010, 211), e como também já citei, Simmel propõe que a música deve ser tratada como um aspecto das relações sociais através do qual os indivíduos se comunicam entre si e que, por sua vez, mantém a estrutura de suas relações ou as reestruturam (Etzkorn 1964); e é sob tais reflexões que então identifico a participação da música clássica, tanto na Europa quanto no processo de colonização europeia, como colaboradora na construção cultural e identitária elitista, tendo tais indícios identificados por Turley (2001) na obra de Weber, como por exemplo, através da criação e disseminação pianística, apresentando os avanços históricos e econômicos do piano<sup>20</sup> como sintomáticos do processo de racionalização do trabalho nas sociedades capitalistas.

Dessa forma, Turley (2001) apresenta o piano como contribuinte para a construção simbólica da música clássica ocidental como gênero elitista. Primeiro, pela ascensão pianística no norte da Europa em detrimento a sua criação na região sul, propiciada através de uma população endêmica e centralizada por razões climáticas, na qual o piano tornou-se parte da cultura de classe média, não só como entretenimento mas como móvel de status social; segundo, por identificar que o capitalismo racional alimentou o consumo e produção de música, através de editoras de música e produção

---

<sup>19</sup>Me refiro à Elaine Noberto, “Economia e cultura: uma reflexão sobre a natureza do vínculo entre produção e consumo,” em *Cultura Múltiplas Leituras*, de Paulo César Alves (Bauru: EDUSC-EDUFBA, 2010).

<sup>20</sup>“Cordofone de teclado extremamente complexo (dos instrumentos convencionais, só o órgão excede em complexidade). Apresenta características completamente novas em relação aos cordofones de tecla que o antecederam (Clavicórdio e cravo)” (Henrique 2004, 205).

do piano em massa, no atendimento a essa crescente demanda e; terceiro, essa reprodução social da música ocidental, consolidada pela difusão pianística em sociedades de colonização europeia, reproduzindo a sua peculiar estrutura social fora da Europa. A caracterização de elite poderia ser definida pelo seu conhecimento especializado ou pela propriedade de um piano (Loesser *apud* Frederickson e Rooney 1990).

Em resumo, o exemplo da questão pianística, sua ascensão, consumo e simbolismo elitista, nos faz vislumbrar o que ocorreu concomitantemente com o aparelho instrumental sinfônico ao longo da história e no desenvolvimento da música clássica ocidental; e suas implicações na representação social de seu tempo, estruturando ou reestruturando as relações: seja a aristocracia, a burguesia e ou ainda, a classe média (Turley 2001; Frederickson e Rooney 1990; Cerqueira 2010; Etzkorn 1964).

Entendo então, que a orquestra sinfônica, é uma organização cuja origem histórica encontra-se nas orquestras de câmara que executavam música barroca nos recintos aristocráticos e que sempre esteve em constante transformação, adaptando-se a sociedade e contexto histórico, sob fortes influências da Modernidade. Influências essas, destaco:

- a) Processo histórico de racionalização ocidental, que tem como exemplo clássico a notação musical de origem religiosa que altera os padrões de execução musicais e avaliação dos músicos;
- b) O capitalismo racional que alimentou o consumo e a produção de música, padronização e produção dos instrumentos por viabilidade comercial e edição impressa de partituras em notação musical;
- c) A expansão cultural europeia, que leva consigo a música clássica instrumental como referência de status social de gênero elitista, para outras partes do ocidente, justificando o provável surgimento de aparelhos sinfônicos fora da Europa.

## **1.2. Na intimidade sinfônica: estruturas e modos de operar**



É notório e inquestionável a complexidade da orquestra sinfônica. Tal complexidade faz da orquestra sinfônica profissional um local de trabalho único, rico e paradoxo; e uma organização longe da harmonia que paira no imaginário coletivo de senso comum (Bertero 2001; Turley 2001; Allmendinger *et al.* 1996; Lehmann 1995).

Lanço mão do artigo *O Averso da Harmonia*, de autoria de Bernard Lehmann (1995)<sup>21</sup> que nos traz ao conhecimento a intimidade do mundo da música clássica, ao qual detenho-me com particularidade. De relevante importância para esta pesquisa, seu estudo etnográfico<sup>22</sup> através da observação, entrevista e documentação, nos apresenta uma gama de informações que vai desde a hierarquização social do público e da orquestra, até as questões de gênero.

Nos concertos sinfônicos, tudo parece criado para o alcance de um único objetivo: uma imagem de harmonia, através do ordenamento, da programação e principalmente da ritualização. Nesse contexto, há referências à teatralidade no concerto sinfônico, identificadas por Lehmann (1995), que de forma genérica observa a ritualização e a pseudo harmonia social, respectivamente, como ferramentas da auto-interpretação da orquestra sinfônica junto ao público, capaz de camuflar as múltiplas hierarquias e divisões. Uma outra referência relevante à teatralidade, é desenvolvida por Adorno (2011), que o faz em sua análise microssociológica do personagem maestro/regente, como exponho mais a diante.

Conforme Lehmann (1995) identificou, os instrumentos são classificados em quatro grandes famílias: cordas, madeiras<sup>23</sup>, metais e percussão, mas há outras classificações, como por exemplo, a classificação de Hornbostel-Sachs, apresentada por Henrique (2004) que divide os instrumentos em idiofones, membrafones e cordofones. Mas em sua classificação, Lehmann (1995) ainda identifica subdivisões nas quatro famílias instrumentais:

---

<sup>21</sup>Bernard Lehmann, "*O Averso da Harmonia*," Actes de la Recherche en Sciences Sociales 110 (1995): 03-21. Bernard Lehmann é sociólogo, doutor pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, de Paris e mestre de conferências da Universidade de Nantes.

<sup>22</sup>Lehmann (1995) desenvolveu seu estudo baseando-se nas apresentações da Orquestra Sinfônica de Paris na sala Pleyel, temporada 1990-1991, Teatro Municipal de Paris (Châtelet) e na sala Guarnier (Ópera de Paris), temporada 1988-1989, e nos concertos televisionados do Natal de 1988 pela Orquestra Nacional da França e do Ano Novo de 1989 pela Filarmônica de Viena; e ainda no fichário de alunos egressos do Conservatório Superior de Música de Paris entre 1950 a 1975.

<sup>23</sup>As madeiras são instrumentos de sopro (Lehmann 1995).

- a) As cordas são compostas por violinos, violas, violoncelos e contrabaixos;
- b) As madeiras são compostas por flautas, oboés, clarinetas e fagotes;
- c) Os metais são compostos por trompas, trompetes, trombones e tubas;
- d) E a percussão é composta por tímpanos, xilofones, vibrafones, pratos, entre outros.

Petrus e Echternacht (2004) apresentam que esses agrupamentos de instrumentos musicais específicos também são denominados de naipes. Exemplo: naipe de cordas. Outra divisão identificada por Lehmann (1995) refere-se quanto à exposição musical, identificando duas categorias: os solistas (conjunto de sopro, percussão e alguns dentre cordas) e os *tutti* (quase a totalidade das cordas).

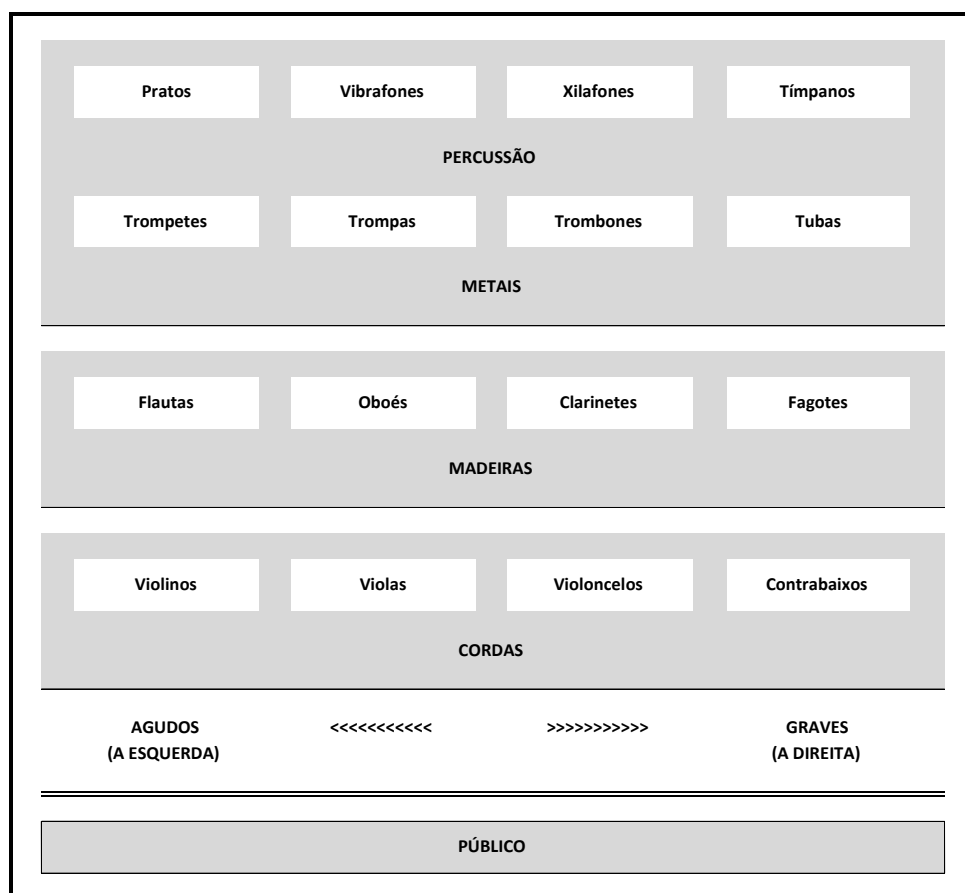


Figura 1 –Disposição padrão da orquestra sinfônica em concerto ao palco (fluxograma espacial)  
 Fonte: Elaborado pelo autor, adaptado de Lehmann (1995).

No palco ainda há uma disposição própria para concerto conforme a Figura 1, frente, cordas; centro, madeiras; e ao fundo, metais e percussão. Ainda pode-se classificar em duas partes laterais: à esquerda, os instrumentos agudos; e à direita, os

instrumentos graves. Tal disposição não é estática ou fossilizada, mas depende da peça musical a ser executada, podendo fazer parte de tal composição o piano, a harpa, ou outro instrumento. De acordo com Lehmann (1995), a disposição da sala pode variar a formação adotada, podendo os metais e a percussão ocuparem as laterais.

Composta por palco e platéia, a sala de concerto apresenta uma hierarquização social, que reflete a sociedade em que está inserida. A extremidade do palco tem função de dividir esses dois grupos. De um lado e do outro, quanto mais se recua, mais se eleva, emprestando a sala de concerto uma dimensão de concavidade.

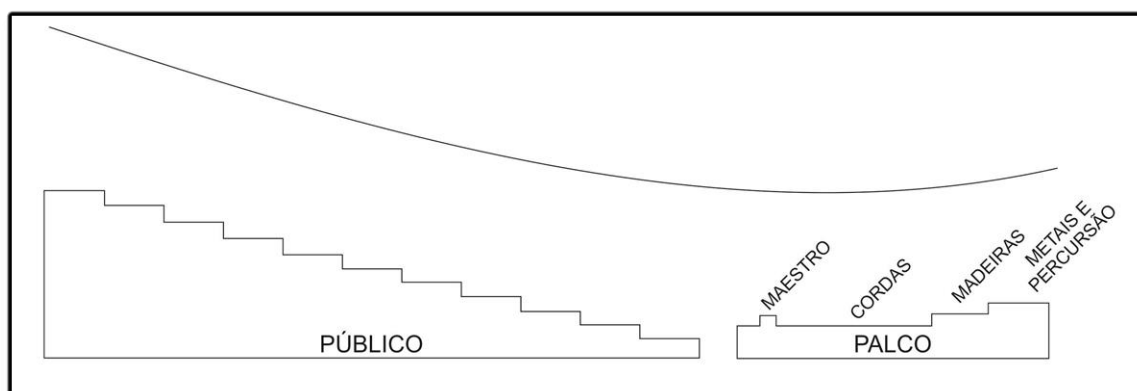


Figura 2 – Disposição espacial padrão da orquestra sinfônica em concerto ao palco (vista longitudinal)

Fonte: Elaborado pelo autor, adaptado de Lehmann (1995).

Aqui, o autor introduz a reflexão sobre a hierarquização social existente no concerto, tanto na platéia quanto no palco. Há uma estrutura social do público que se reproduz na orquestra e que é ignorada, diz Lehmann (1995). É aqui que dedico atenção especial para o desenvolvimento desta pesquisa. Conforme a Figura 2, quanto mais se afasta do público, o palco vai se elevando ao alto. As famílias dos instrumentos são elevadas em relação às que as precedem. Lehmann descreve que tal progressão reproduz a hierarquia social das famílias dos instrumentos, como por exemplo: os metais, instrumentos menos cotados no mercado da música clássica e mais populares, são também os instrumentos mais afastados. Os sopros, quase não visíveis ao público, parecem existir somente pelo som. Já as cordas, ao contrário, impõem-se à visão por sua massa que ocupa toda a largura do palco: é a família mais visível e ouvida.

Essa hierarquia dos olhares suscita a divisão social por exposição dos instrumentos ao público, quando em palco, em que: “quanto mais baixo o preço dos

lugares, mais ficam visíveis os instrumentos menos valorizados” (Lehmann 1995, 79). O que não ocorre na execução sinfônica quando no fosso da Ópera de Paris (Sala Guarnier), são relegados a segundo plano enquanto acompanhadores e só se fazem presentes no espetáculo de forma auditiva. Nesse caso, afirma o autor, que a disposição dos instrumentos é modificada quanto a distribuição racional apresentada na execução ao palco, promovendo um isolamento parcial dos músicos aos olhares do público, e assim, as regras, os ritos e a hierarquização, são temporariamente desprezadas.

O ritual de separação é outro conceito derivado da observação e análise de Lehmann (1995). A diferenciação entre o conjunto de músicos, o *spalla*<sup>24</sup>, e o maestro, pode ser identificada em três momentos ritualizados<sup>25</sup>. No primeiro momento, a sala de concerto ainda iluminada, os espectadores portam-se indiferentes à presença da orquestra no palco. Quando a luz se apaga, há concentração e silêncio na expectativa da entrada do *spalla* e do maestro.

No segundo momento, surgem as aclamações ao *spalla* como sinal de respeito. Esse representante do corpo da orquestra desempenha uma função mais simbólica do que prática, demonstrando ao público certa autoridade ritual. É ele que sinaliza aos músicos para levantarem-se à chegada do maestro. A confirmação de tal autoridade é concedida quando o maestro o cumprimenta antes do público e antes dos demais instrumentistas que compõem a orquestra.

É importante ressaltar quão diferenciado socialmente é o *spalla*. Esse encargo nunca é designado a outro instrumentista, por ser o mais antigo, ou o mais internacionalmente condecorado, ou um eleito. Esse título ou função recai somente sobre um solista, o primeiro violino<sup>26</sup> – também denominado de “*primarius*” (Adorno 2011, 222), que cumpria um papel ancestral ao de maestro. E como primeiro violinista ele é também o representante das cordas. Tal protocolo de representação da

---

<sup>24</sup>*Spalla* ou *primarius* é um cargo de liderança na orquestra considerado historicamente como antecessor do maestro; função nobre e diferenciada que recai sobre o primeiro violinista; representante simbólico do corpo da orquestra (Lehmann 1995; Adorno 2011).

<sup>25</sup>“Tomemos o concerto aqui em sua forma mais elementar, quer dizer, sem concertista convidado” (Lehmann 1995, 81)

<sup>26</sup>O que não apenas ratifica uma suposta origem da nobreza das cordas, e em especial o violino; como também confirma a existência formal de uma hierarquização instrumental na organização interna da orquestra sinfônica.

orquestra cumpre um papel de “encargo de casta” (Lehmann 1995, 81) que simboliza uma herança de nobreza das cordas. Além do Lehmann (1995), há outras referências a essa relevância dada as cordas e o alto grau de importância dado ao violino. Destaco:

a) Turley (2001), que em sua leitura weberiana identifica que a demanda aristocrática pela música composta por tecnologia de notação fomentou uma demanda por instrumentistas de cordas competentes, nomeadamente violinistas, sendo o violino<sup>27</sup> considerado como o instrumento que divulgou a melodia; e o eventual deslocamento do organista como principal líder da orquestra para a ascensão do violonista;

b) Petrus e Echternacht (2004) também fazem referência a importância dos violinos, identificando-os como os instrumentos de som mais agudo da família das cordas e situam-se, habitualmente, à esquerda do regente, tendo o *spalla* como líder; e que deles depende a maior parte do impacto emotivo da mensagem musical (Magnani *apud* Petrus e Echternacht 2004, 33).

Terceiro momento, a entrada e saída do maestro distingue o topo da hierarquia. Na entrada, ele recebe dupla homenagem: do público, aplausos e aclamação; e da orquestra a solenidade de ficar em pé para homenageá-lo. Lehmann (1995) ainda destaca a saída. Há uma diferenciação dos aplausos do público: palmas desordenadas à orquestra e cadenciadas ao maestro (ou algum concertista convidado da noite) a fim de obterem bis. O maestro, ao retornar ao centro da orquestra, as palmas perdem sua cadência e desordenam-se novamente.

No início, as orquestras tocavam sem maestro. Tal função de liderança era desempenhada pelo *ex-konzertmeister*<sup>28</sup>, o atual *spalla* (Lehmann 1995). É no final do século XIX que surge a relevância do regente em proporção à complexidade das obras (Adorno 2011). Bertero (2001) faz uma alusão ao surgimento do maestro na orquestra como também a indícios de uma profissionalização dos músicos:

---

<sup>27</sup>A origem do violino é uma das maiores lacunas da história dos instrumentos. Surgido na primeira metade do século XVI, considera-se como um resultado de fusão de propriedades da viela renascentista, da rabeca e da lira de braccio (Henrique 2004).

<sup>28</sup>*Konzertmeister* em alemão, equivale a função anterior do primeiro violinista, atual *spalla*. Até o século XIX, eles lideravam a orquestra, podendo estar em pé ou sentado, tocando com sinais claros de instrução, cumprindo a função de condutor. Função ainda popular em algumas orquestras de câmara. Fonte: “Konzertmeister”, Wikipédia, acessado em 02 de fevereiro de 2016, <https://de.wikipedia.org/wiki/Konzertmeister>.

“Um compositor como Giuseppe Verdi não contava com maestros para reger suas óperas. Foi com Wagner<sup>29</sup> que as orquestras sinfônicas se tornaram conjuntos mais profissionais, com músicos recebendo salários e maestros integrando o conjunto” (Bertero 2001, 85).

Interessante notar a gradativa importância dada ao maestro no contexto sinfônico e a crescente sujeição da orquestra à sua autoridade. Observem-se as referências feitas aos maestros famosos:

“Toscanini era famoso pela sua autocracia, que não poupava sequer os solistas mais virtuosos, a quem costumava impor suas interpretações. Fritz Reiner era absolutamente irascivo com seus músicos e Georg Szell, embora um verdadeiro *gentleman* nos modos e no trato, não era menos autoritário e impositivo à frente da orquestra” (Bertero 2001, 85).

Dando continuidade aos rituais descritos por Lehmann (1995), o maestro, ao chegar a sua estante, primeiro cumprimenta o *spalla*, e a orquestra por meio dele. Logo depois volve-se ao público para cumprimentá-lo antes de ocupar seu espaço no estrado. Tal aparato eleva-o espacialmente diante da orquestra para que o conjunto de instrumentistas possa visualizar os seus gestos condutores e ao mesmo tempo lhe conferir publicamente autoridade.

O maestro então constitui-se o personagem principal do concerto, incorporando uma imagem de poder, sendo o único que pode expressar-se como se sente através de gestos, diante do grupo de instrumentistas estáticos por disciplina orquestral, a quem lhe cabe reger. Seu gestual, além do simbolismo de sua autoridade, torna-se mágico aos olhos do público, como se os sons fossem produzidos na regência. O cargo de maestro percorreu um caminho histórico até torna-se o centro da orquestra, ou melhor, a sua peça de maior importância (Lehmann 1995; Bertero 2001; Adorno 2011).

---

<sup>29</sup>Turley (2001) identifica algumas críticas a sociologia da música de Max Weber (1921) que se assentam em alguns fatores já citados, como por exemplo, seu eurocentrismo e nacionalismo. Sua paixão por música clássica e em especial pelo compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) teria-o levado, numa edição posterior de *A Ética Protestante eo Espírito do Capitalismo* (1904), a incluir referências às óperas de Wagner, em um esforço para ilustrar certas passagens do texto.

Esses rituais revelam a hierarquia da orquestra sinfônica e sua representação social da música, sendo os concertos um pacto de encenação, de uma tradição ritualizada que resulta, até mesmo sem intenção explícita, afirma Lehmann (1995), num verdadeiro disfarce da realidade da produção musical sinfônica e um indício da existência de uma hierarquia que corresponde as propriedades sociais dos músicos.

As listas nominativas em programas anuais de orquestras sugerem uma leitura hierarquizada dos músicos exatamente como sua disposição estática em execução sinfônica ao palco. E quando tal concerto é televisionado, as “representações que os realizadores e *cameramen* fazem da música clássica” (Lehmann 1995, 83) são as mesmas representações identificadas na execução sinfônica ao palco. O televisivo, portanto, recobre a hierarquia assinalada. A televisão corresponde a visibilidade das famílias dos instrumentos existente nas apresentações em salas de concerto, assim conclui Lehmann (1995).

A lógica da hierarquia dos olhares funde-se com a propriedade social dos músicos e consolida a hierarquia social por instrumento. Lehmann (1995) constata que, quanto menos visível uma categoria instrumental, mais ela contém filhos de origem social dominada (operários e empregados). Inversamente proporcional, quanto mais a família instrumental é destacada, seu recrutamento se faz em categorias sociais elevadas, filhos de músicos profissionais (professores ou instrumentistas). E quanto mais elevada a origem social de uma família de instrumentos, mais ela é de Paris, e não de províncias. É exatamente o constatado entre os instrumentos de corda e de sopro.

Mas há contradições interessantes quanto a hierarquia dos instrumentos. Lehmann (1995) nota uma inversão de hierarquias nos seios das formações sinfônicas. A família das cordas, a de maior exposição musical e prestígio, e que ocupa geralmente 60% da orquestra, na condição de *tutti* representa uma grande massa anônima em comparação aos solistas (conjunto de sopro, percussão, e apenas alguns dentre cordas), “deixando aos instrumentos menos nobres, os mais invejados” (Lehmann 1995, 89). É notório um sentimento de rebaixamento experimentado por alguns instrumentistas das cordas.

Essa hierarquia dos instrumentos também ocorre dentro de uma mesma família de instrumentos, como tacitamente é o caso da família das cordas. Lehmann

(1995) apresenta tais referências: que o violino é a forma mais enobrecida da viola; que o violoncelo é a forma mais enobrecida do contrabaixo; ou ainda, que os violistas e contrabaixistas são violinistas e violoncelistas fracassados.

Essa inversão também é econômica. Lehmann (1995) identifica e classifica em seu estudo de caso, quatro categorias salariais em ordem decrescente, A, B, C, e D:

- a) Na categoria A ficam os solistas de cada naipe;
- b) Na categoria B ficam os concertinos e alguns terceiros que tocam instrumento anexo;
- c) Na categoria C reúne-se o terceiro solista de cada família das cordas, segundas e quartas trompas, percussão (com exceção dos timpanistas solo classificados em A e dos segundos timpanistas classificados em B);
- d) E por fim, os *tuttis*, que são a maioria das cordas, constituem a categoria salarial D.

Lehmann (1995) então conclui que a categoria menos remunerada é onde enquadra-se a maioria dos instrumentistas de posição social mais elevada. Sendo que essa categoria salarial mais baixa, da maioria das cordas, é a que apresenta mais elementos do sexo feminino, inaugurando assim uma questão de gênero no meio sinfônico.

Questões de gênero na orquestra sinfônica são identificadas tanto por Lehmann (1995) quanto por Allmendinger *et al.* (1996). O ingresso de mulheres na orquestra sinfônica teve seu início nos EUA em 1950, e nas orquestras britânicas e alemãs em 1970, afirmam Allmendinger *et al.* (1996) em seu artigo *Life and Work in Symphony Orchestra*. Tal artigo é resultado de um estudo realizado com 78 orquestras sinfônicas de quatro países: Estados Unidos, Reino Unido, Alemanha Ocidental e Alemanha Oriental, e tiveram seus dados, e contextos nacionais, coletados através de informações de arquivos, entrevistas, observações e pesquisas, no período de 1990 e 1991: o mesmo período de coleta de dados do estudo do Lehman (1995).



Allmendinger *et al.* (1996) constataram que a quantidade de mulheres na orquestra sinfônica varia entre 2% a 29%, tendo uma média de 21%<sup>30</sup>. Nos EUA, a participação das mulheres na orquestra estava em 36%, no Reino Unido 30% e nas Alemanhas 16%. Allmendinger *et al.* (1996) também argumentam que, quando as mulheres ingressam em carreira profissional dominadas anteriormente por homens, elas geralmente ingressam em organizações de status inferior. Tal conclusão decorre do fato de que uma proporção significativa de mulheres em orquestras sinfônicas regionais (orquestras de menor porte), no posterior desenvolvimento de suas carreiras, ingressam nas orquestras nacionais (grandes orquestras).

Dado que as orquestras sinfônicas profissionais têm desde o início já sido quase exclusivamente masculinas, o ingresso de mulheres aparentemente gera tensões e algum stress para as orquestras e seus músicos, identificam Almendinger *et al.* (1996). Referente ao ingresso de mulheres nas orquestras sinfônicas, em seus estudos identificaram um processo que denominaram “Recomposição de Gênero”, composto por três fases:

Fase 1 – Presença simbólica das mulheres: até 10%. Nessa fase a orquestra sinfônica e seus membros não obtém os benefícios de aprendizagem pessoal e melhoria no desempenho de tarefas que a diversidade de composição pode trazer. Por outro lado, aumentam a probabilidade de que a orquestra funcione sem as tensões típicas da fase de transição;

Fase 2 – Período de transição: de 10% a 40%. A vida organizacional para ambos os membros, masculinos e femininos, torna-se tensa e conflituosa nessa fase. As mulheres passam a ter um conjunto de colegas com quem podem compartilhar e testar suas ideias, sentimentos e percepções, podendo obter força política na orquestra. Os homens não conseguem mais ignorar a presença feminina e passam a considerá-las uma ameaça para seu estatuto profissional, como também para o seu controle na orquestra. Há um aumento de estereótipos, diminuição do apoio social entre os sexos, e aumento de tensão e conflito;

---

<sup>30</sup>Não identifiquei em minha investigação nenhuma pesquisa desse modelo que incluía orquestras sinfônicas do Brasil. Nem pesquisas similares para que possa visualizar a mobilidade desses percentuais (aumento ou diminuição).

Fase 3 – Quantidade relativa em equilíbrio: de 40% a 60%. Nessa fase, os membros masculinos e femininos sentem-se legítimos. Ambos os grupos deixam de sentir-se ameaçados e passam a buscar apoio, assim as relações estabilizam-se e se desenvolvem baseadas no apoio mútuo.

Ainda referente às questões de gênero na orquestra sinfônica, Lehmann (1995) constata que a maioria dos membros femininos da orquestra é dominada socialmente e economicamente:

a) Socialmente na mesma família instrumental, em que os homens são maioria nos violinos, violoncelos, contrabaixos, com exceção das violas, onde elas são a maioria. Como já foi anteriormente citado, a viola, entre as cordas, é considerada a categoria menos nobre:

"Um preconceito deplorável, velho e ridículo, faz com que, até hoje, se confie a execução das partes de viola a violinistas de segunda ou terceira categoria. Quando um violino é medíocre, diz-se: dará um bom viola" (Berlioz *apud* Lehmann 1995, 87).

b) E economicamente por serem *tuttis*, e assim enquadradas na categoria salarial mais baixa (Categoria D), como já apresentei anteriormente.

Nos bastidores da orquestra, apesar de “portadores de atributos sociais diferenciados e ocupantes de postos hierarquizados” (Lehmann 1995, 90), os músicos interagem em ensaios e intervalos nos quais, as divisões existentes podem ser explícitas, quando se nota o isolamento de uns em detrimento de outros, e ativa, quando o diálogo surge amargo e ríspido. Através desse conceito de atualização de diferenças, Lehmann (1995) elucida que é nos bastidores onde os atores sociais (músicos instrumentistas) dispõem de toda a liberdade para contradizer conscientemente a impressão produzida pela representação, que a orquestra faz de si mesma.

O caso mais clássico de tal atualização de diferenças acontece entre cordas e sopros. Adorno (2011) afirma que originalmente, muito dentre eles não queriam se tornar o que são (muito comum na grande maioria dos músicos de cordas). Ratificando essa constatação adorniana, Lehmann (1995) observou que na primeira família, os recrutados são em sua maioria de meio social elevado, e com eles altas ambições de solista e que sentem-se traídos, de um lado, pelo sistema pedagógico que permitiu que

nutrissem a expectativa de elevadas carreiras; e por outro lado, pela orquestra que em sua organização interna promove desvantagem dos instrumentistas de cordas ao exercerem a posição de *tutti* em oposição, por exemplo, aos sopros que ocupam posições elevadas como solistas, fixando neles seus ressentimentos e frustração.

Os sopros negam com frequência os atributos sociais das cordas, desvalorizando-as, remetendo-as ao anonimato de sua posição. Assim, argumenta Lehmann (1995), os sopros sentem-se duplamente consagrados, pois sendo sua maioria de origem popular, encontram na orquestra promoção social e musical: são valorizados e individualizados enquanto solistas e são identificados acusticamente, já que sua posição espacial na orquestra ao palco não facilita a sua visualização pelo público.

Lehmann (1995) também faz constar que os músicos têm clara consciência das divisões existentes cuja percepção varia de acordo com a posição que ocupa no meio sinfônico. As posições polarizadas de cordas-sopros, *tuttis*-solistas, burgueses-populares, existentes no seio do universo sinfônico, têm suas divisões atualizadas por oposições do tipo: solista-individual-valorizado *versus* *tutti*-anônimo-degradante.

O autor conceitua o ensaio como “o trabalho de acabamento da interpretação que o maestro efetua com a orquestra e se faz essencialmente pela manifestação de palavras e gestos” (Lehmann 1995, 93). Assim, o maestro determina a cadência, o toque, a escrita e demais opções interpretativas expressas sob sua regência. Os músicos cumprem um papel passivo no que se refere a construção de um concerto. A acústica sempre é resultante do ponto de vista do maestro, do compositor (caso seja uma obra contemporânea), e ainda do concertista (quando há).

Argumenta-se que a orquestra respeita no regente<sup>31</sup> a figura do *expert* (Lehmann 1995; Adorno 2011). É certo de que qualidades técnicas e não técnicas fazem parte de sua competência. No entanto há uma resistência afetiva da orquestra para com tudo aquilo que seja mediação, tudo o que não seja técnica. Do regente que fala demais suspeita-se da incapacidade em concretizar o que planeja, e por meio da conversa alonga os odiados ensaios. Adorno (2011) também nota uma aversão ao

---

<sup>31</sup>Nesta pesquisa regente e maestro são utilizados como sinônimos respectivamente originados na tradução de Adorno (2011) e Lehmann (1995).

discurso, que parece transferida dos trabalhadores físicos para os músicos da orquestra.

Identifico como um fato essa ênfase dos músicos da orquestra em julgar a qualificação do regente que os conduz baseando-se quase exclusivamente nos aspectos técnicos (Lehmann 1995; Adorno 2011; Petrus e Echternacht 2004). O próprio Adorno (2011) é veemente ao afirmar que o conhecimento e a primazia que qualificam o regente para conduzir a orquestra afastam-no de uma possível sensibilidade imediatista no processo produtivo, pois os músicos sempre supervalorizam os aspectos técnicos em relação às capacidades estruturalmente espirituais.

Em análise microssociológica, Adorno (2011) aponta que o regente incorpora uma imagem de poder, bastante explícita: “não ser imperador nem rei, se não que se passa por um regente” (Wagner *apud* Adorno 2011, 224). Essa referência à teatralidade da apresentação sinfônica, na versão adorniana, identifica uma conversão do regente, de músico para ator. Ele observa que para compensar essa precária integração imperativa sob uma única vontade, o regente é obrigado a desenvolver qualidades não técnicas que “não são deformações, mas características do regente” (Adorno 2011, 223), mas as compara à charlatanice do diretor de circo, afirmando ser um “excedente de fantasia sobre a racionalidade científica própria à divisão do trabalho” (Adorno 2011, 226). Na visão adorniana de risco espontâneo, nenhuma música vive, e assim Goffman (1993) reafirma: “o indivíduo organiza o seu desempenho e exibição em intenção das outras pessoas” (Goffman 1993, 29).

O regente exerce uma posição ímpar de poder e liderança, submetendo todos da orquestra ao seu comando, pois essa há de tocar, de fato, como ele ordena. Toda essa autoridade depende muito da sua solidão narcisista, e “se a música necessita de um regente enquanto este é, a um só tempo, o avesso daquilo que pretende ser polifônico, haja vista ser o único a destacar-se isoladamente” (Adorno 2011, 224) e o único também a relacionar-se de modo imediato com o público.

Por outro lado, a orquestra se dispõe perante o regente de forma ambígua, identifica Adorno (2011). Ao mesmo tempo em que almeja ser controlada e guiada pelo regente, para o alcance um desempenho excepcional, ao mesmo tempo ressentese dele por julgá-lo como um comensal parasita, pois sem tocar nenhum instrumento, exhibe-se às custas dos que tocam. Há um ceticismo generalizado nos músicos da

orquestra que se traduz numa espécie de bazófia jactante: “a nós, as velhas lebres, ninguém é capaz de enganar” (Adorno 2011, 228).

Já o trabalho dos músicos, para Petrus e Echternacht (2004), passa pelas etapas de leitura de partitura, extração de sons do instrumento e integração com seu naipe e com outros naipes de instrumento, como também interpretação das orientações do maestro, constituindo um processo alienativo “como se cada um tocasse para si e disso resultasse o todo” (Adorno 2011, 223). O maestro, por sua vez, exige qualidades técnicas e obediência às suas determinações através de solfejos, verbalizações e gestos. Essa relação acontece de forma cordial e às vezes, autoritária também. Assim, a produção musical conjuga esforços individuais e coletivos, tendo como objetivo a harmonização dos sons para a realização da música.

A rejeição para com o maestro poderá chegar a conflitos em ensaio, desde à negociação das opções interpretativas do maestro em certa passagem da obra, até um conflito aberto e inegociável que instaura uma crise de autoridade. Em sua rica narrativa de ensaios e conflitos, há toda sorte de reação de desaprovação e rejeição por parte dos músicos para com o mau maestro, afirma Lehmann (1995). As reações de desaprovação identificadas por Lehmann (1995) são caracterizadas com referências às propriedades sociais dos músicos:

- a) Reações estéticas atreladas aos solistas das cordas (elevada origem social) com objetivo de que o maestro confesse sua falta de refinamento. Relaciono tal fato à declaração: “ao rancor do músico de orquestra que encontra abrigo em seu jogo de palavras” (Adorno 2011, 231);
- b) E em contraposição, as reações mais populares, punitivas e irônicas, conjecturas sádicas sobre chistes musicais em geral (Adorno 2011), de iniciativa dos contrabaixistas (dentro da família de cordas, são considerados menos nobres) que visam derrubar o maestro. Essa caracterização intensifica a ideia de hierarquização social representada:

“Os membros das classes populares recorrem muitas vezes a meios simbólicos para escapar ao peso da autoridade. Penso imediatamente na arte popular da ‘maledicência’, na zombaria que se pode fazer macaqueando a autoridade ou esvaziando-a de suas pretensões” (Hoggart *apud* Lehmann 1995, 97).

Assim, devo inquirir que Lehmann (1995) apresenta uma atualização das divisões entre maestro e orquestra seguindo o raciocínio de tal conceito aqui abordado anteriormente. Essa atualização de divisão polarizada maestro-orquestra deve decorrer da Fenomenologia da Renitência, identificada por Adorno (2011), que baseia-se na relutância do músico de orquestra em submeter-se. E essa renitência deve ser aguda naqueles que, por entenderem-se artistas, consideram-se indivíduos livres.

Tal conflito polarizado maestro-orquestra, parece cristalizar-se mediante notas referentes a um determinado concerto sinfônico decorrente de uma série de ensaios absurdamente conflituosos: o autor afirma que a mídia noticiava uma notória harmonia entre o maestro e a orquestra que nunca existiu, nem nos ensaios, nem no concerto, reforçando a ideia de “distância entre a percepção do público quando da representação e realidade dos bastidores” (Lehmann 1995, 97).

Essa pseudo harmonia percebida pelo público, ainda sob o aspecto da teatralidade, é o que considero fachada, de acordo com a ideia apresentada: “a fachada não é outra coisa senão, o aparato simbólico utilizado habitualmente pelo ator, deliberadamente ou não, durante sua representação” (Goffman *apud* Lehmann 1995, 101). Assim, no esclarecimento do papel que a fachada exerce na representação que a orquestra almeja fazer de si para o seu público, entendo que ela:

“trata-se de um dos modos através dos quais um desempenho é socializado, moldado e modificado de maneira a adaptar-se à interpretação e expectativas da sociedade em que se apresenta” (Goffman 1993, 49).

Aparência, modo e maneiras são estímulos a fachada pessoal. Tais estímulos, com destaque para a aparência, terão como função momentânea de comunicar o estatuto social do ator músico, como também pode informar a situação ritual temporária do indivíduo, demonstrando se este está a desempenhar alguma atividade social formal (Goffman 1993).

O mau maestro (na opinião dos músicos) “faz brotar a iconoclastia recalcada de alguns e a inércia, a indiferença ou a irritação de outros” (Lehamnn 1995, 101). Esse maestro só conseguirá obter o mínimo resultado técnico possível desses atores sociais, escravos de um auto aperfeiçoamento instrumental permanente, portadores de

atributos sociais diferenciados, submetidos a repetitividade constante da orquestra, ocupando postos hierarquizados que, para alguns, não correspondem a suas aspirações, e que então: “viverão as horas de ensaio como funcionários públicos de baixo escalão” (Lehman 1995, 101).

O regente, após uma apresentação sinfônica virtuosa ao palco, numa tentativa “inabilidosamente diligente” de correção – ou como diria Lehmann (1995) “atualização” – incita que os músicos da orquestra se levantem a fim de dividir com eles a aclamação do público. De fato, tal tentativa é inútil, pois, conforme Adorno (2011) não altera a base da relação de poder entre regente e orquestra.

É plausível concordar com Adorno (2011) que a música clássica, em sua produção mais íntima, foge do aspecto humanístico e despretensioso de devoção à arte – presente no conceito tradicional da vocação artística musical – em que músico, ao se reconhecer um artista, sente-se um indivíduo livre, e depara-se então com um mercado de trabalho caracterizado por hierarquias rígidas de poder e submissão: “o princípio da unidade que, de fora, imigrou da sociedade rumo à música como um traço autoritário-senhorio” (Adorno 2011, 223). O autor ainda afirma uma desilusão própria da profissão de músico, o que contrasta com a harmonia pré-estabelecida que paira no imaginário coletivo de senso comum. A produção busca um compromisso entre as duas partes, orquestra e maestro, de maneira que possa obter o máximo de sucesso, mas nem sempre isso ocorre na realidade. Os rituais, como uma partilha temporal da autoridade, estão presentes em todo o processo, do ensaio ao concerto, e servem como apanágio para essa pseudo harmonia da orquestra sinfônica.

### **1. 3. Trabalho e vocação: da modernidade à pós-modernidade**

Para entendimento da orquestra como organização e dos conceitos de vocação e trabalho, acredito não ser relevante uma revisão histórica dos paradigmas teóricos da sociologia das organizações, “disciplina que teve significativa influência na compreensão dos processos de trabalho” (Silva 1995, 35), e vislumbrar a evolução de suas abordagens e perspectivas sobre a organização, desde um sistema fechado até a sua compreensão como subsistema aberto.

A fim de correlacionar teoricamente a orquestra sinfônica a fatores externos e internos à organização, meu ponto de partida é a perspectiva Sócio-Técnica, que emergiu da conciliação entre os objetivos do trabalhador (o músico) e da organização (a orquestra sinfônica), considerando a influência mútua e recíproca entre os sistemas social e técnico, e assim, as organizações como um sistema aberto e um organismo social com perspectiva de evolução para formas complexas, heterogêneas, e interdependentes, tendo os valores, normas, papéis e coletividade, como seus aspectos definidores e orientadores da ordem social. Em referência a metáfora das organizações como organismos identificamos, na perspectiva sociológica, como expoentes, o inglês Hebert Spencer (1820-1903) e o norte-americano Talcott Edgar Frederick Parsons (1902-1979).

Em que a sociologia das organizações colabora para esta pesquisa? Segundo Silva (1995), seu exercício específico equilibra-se em dois pilares: primeiro, conscientização da importância estratégica das instituições ou organizações; e segundo, a evolução de ideias sobre comportamentos individuais e de grupo que emergem e desenvolvem-se sob o interesse de explicar as estruturas, organizacionais ou sociais, condicionando ou não, os aspectos individuais. Para isso, o objeto de estudo de tal disciplina são os aspectos da realidade social.

Para elucidação dos conteúdos aqui apresentados, e melhor entendimento da leitura organizacional da orquestra sinfônica, acredito que também se faça necessário delimitar um conceito de organização, entre tantos conceitos constantes em revisão bibliográfica:

“a organização significa uma espécie de construção humana elaborada para realizar produtos económicos, técnicos, culturais e sociais”(Sainsaulieu *apud* Silva 1995, 36).

Entendo assim que este conceito é o que melhor define a orquestra sinfônica como organização em constante mutação entre fatores internos e externos, sendo, para esta pesquisa, os aspectos sociais, culturais e econômicos, considerados mais relevantes se comparados com os aspectos técnicos da música; e seus processos de socialização organizacional que compreendem:



a) Socialização<sup>32</sup> como aquisição de um conjunto apropriado de papéis comportamentais: faço alusão à representação social do músico e a vocação artística (Adenot 2010);

b) Socialização como desenvolvimento de competências e capacidades de trabalho: faço alusão ao status profissional do músico que implica na posse de um corpo especializado de conhecimentos técnicos mas não suficientes para um curso padronizado de formação (Frederickson e Rooney 1990), e;

c) Socialização como ajustamento a um grupo de trabalho, normas e valores (Feldman *apud* Silva 1995): faço alusão ao Processo de Recomposição de Gênero, de Allmendinger *et al.* (1996), e ao Processo de Atualização das Diferenças, de Lehmann (1995).

Acreditando que seja mister uma revisão bibliográfica clássica<sup>33</sup> da origem dos conceitos de trabalho e vocação, posteriormente consolidados pela Modernidade, identifico nas obras essenciais de Weber, ainda em tempos de definição de campo, nosso ponto de partida para entendimento desses conceitos.

Em seus estudos, Max Weber<sup>34</sup> (2005) trata de um racionalismo moldado especificamente na cultura ocidental. Em seu ensaio, ele apresenta como berço da cultura ocidental moderna a ética do protestantismo ascético calvinista<sup>35</sup>. Nele, o autor aponta as crenças cristãs protestantes calvinistas como grandes influenciadoras do capitalismo. Ao verificar uma relação entre crença religiosa e tipo de atividade econômica, constata que proprietários do capital, empresários e mão-de-obra qualificada, eram, em regra, de origem protestante. Max Weber (2005) argumenta que

---

<sup>32</sup>Para efeito dessa pesquisa, socialização é além de um substantivo derivado do verbo socializar, significa o desenvolvimento do sentimento de coletividade, solidariedade social, cooperação entre indivíduos associados, ou seja, o processo de integração dos indivíduos ao grupo.

<sup>33</sup>É necessário voltar aos clássicos, já postulava Calvino (2002) em sua obra sugestiva *Por que ler os clássicos*; por mais que uma grande quantidade de pesquisadores advoguem uma necessária ‘modernização’ conceitual, no que se refere a sociologia como ciência teórico-experimental, tomo como ponto de partida importantes trabalhos de pesquisadores que, muitas vezes, estão em campos ideológicos antagônicos. Italo Calvino, *Por que ler os clássicos* (São Paulo: Cia das letras, 2002).

<sup>34</sup>“Em 1930, o sociólogo americano Talcott Parsons traduziu *A Ética Protestante e o Espírito Capitalista*, projetando-o no cenário internacional” (Maximiano 2010, 99). Antonio Cesar Amaru Maximiano é professor da renomada universidade brasileira USP (Universidade de São Paulo), e autor do livro *Teoria Geral da Administração: Da Revolução Urbana à Revolução Digital* (2010).

<sup>35</sup>“O termo Calvinismo passou a ser usado para identificar um sistema de interpretação teológica fundamentada numa confissão da absoluta soberania de Deus sobre todas as coisas” (Cunha 2009, 2).

no campo da educação, por sua vez, católicos tinham inclinação para uma educação humanística, enquanto os protestantes preferiam uma educação de tipo técnica.

Mas qual a razão para o racionalismo econômico por parte dos protestantes e qual a sua implicação para a dimensão social do trabalho? Em continuidade a ética protestante surge então o espírito capitalista. Emergiu à luz da religiosidade o senso de vocação (em alemão *Beruf*<sup>36</sup>) por Martinho Lutero, que em sua interpretação bíblica, atribuiu à profissão ou vocação, uma missão dada por Deus, conferindo um valor religioso ao trabalho, e em conjunto, o senso de disciplina e dever monacais. Entende-se, portanto, que trabalhar é uma ordem divina e a partir dessa crença, a dedicação ao esporte, às artes, ao lazer e outras atividades era uma falha para com a principal obrigação da vida: trabalhar.

Se na concepção do materialismo histórico de Karl Marx (1818-1883) e Friederich Engels (1820-1895) a religião era, na melhor das hipóteses, o ópio do povo; e o protestantismo uma religião essencialmente burguesa<sup>37</sup>, na interpretação weberiana, a religião protestante – o Calvinismo, por excelência – foi embrionária para a concepção da vocação para o trabalho, para o capitalismo e para a vida moderna como um todo. Weber afirma que a ética calvinista se constituiu num importante instrumento de desenvolvimento do capitalismo, na medida em que, na sua vocação:

“O crente empenhava-se em prosperar na sua atividade econômica, ao mesmo tempo em que, evitava com determinação, o desperdício de suas posses, seja pelo luxo ou pela opulência do viver, resultando naturalmente num acúmulo de capital” (Cunha 2009, 7 e 8).

E ainda sobre o trabalho, é em sua obra *Da Divisão do Trabalho Social*, que Émile Durkheim, em 1893, faz uma análise da mudança social baseada no desenvolvimento da divisão do trabalho, apresentando tal divisão como fator de coesão social no ocidente. Ele mesmo afirma que “embora a divisão do trabalho não seja de ontem, foi somente no fim do século passado que as sociedades começaram a

---

<sup>36</sup>No sentido de uma situação estabelecida na vida, de um trabalho definido; O sentido da palavra e a ideia também é nova e um produto da Reforma; Foi a significação religiosa à atividade quotidiana que deu origem ao conceito *Beruf* (Weber 2005).

<sup>37</sup>“Afirmção vigorosamente refutada por uma parcela da historiografia contemporânea” (Cunha 2009, 7).

tomar consciência desta lei que, até então, sofreram quase sem saber” (Durkheim 1984, 51). Durkheim afirma que Adam Smith (1723-1790) foi o criador e precursor dessa expressão, e o primeiro a tentar enquadrá-la teoricamente.

A divisão do trabalho não é especificamente do mundo econômico; pode-se observar a sua influência crescente nas mais diferentes áreas da sociedade. As funções políticas, administrativas, judiciárias, especializam-se cada vez mais. O mesmo acontece com as funções artísticas e científicas. Logo, a música e a arte sofrem o impacto da divisão do trabalho que apresenta-se como uma lei da natureza, e ao mesmo tempo, uma regra de conduta humana, condenando os homens à especialização e condicionando-os à necessidade do desenvolvimento intelectual e material das sociedades, afirma Durkheim (1984).

Esse condicionamento dos homens à especialização e à necessidade do desenvolvimento intelectual, pode ser observado na pluralidade de complexidade orquestral, em suas famílias instrumentais e em todo processo de ritualização, hierarquização e divisão de papéis, imprescindíveis ao resultado final individual, o virtuosismo do músico instrumental; e ao resultado final coletivo, uma execução sinfônica jubilosa. Lehmann (1995), em seus estudos, apresenta os músicos de orquestra como escravos de um auto-aperfeiçoamento instrumental permanente, submetidos a uma repetitividade constante, ocupando cargos rigidamente hierarquizados, o que parece uma descrição da realidade laboral do proletariado industrial.

Tanto Karl Marx (1818-1883) como Émile Durkheim (1858-1917) viam a Era Moderna como turbulenta, entretanto consideravam que os benefícios da Modernidade eram maiores que seus aspectos negativos, argumenta Giddens (1991). Marx acreditava na emergência de um sistema social mais humano advindo da luta de classes, de ordem capitalista<sup>38</sup>; e Durkheim acreditava que seria estabelecido uma vida social harmoniosa e gratificante através da divisão do trabalho e do individualismo moral<sup>39</sup>. Weber, era o mais pessimista entre os três fundadores da Sociologia:

---

<sup>38</sup>Faço alusão à propriedade social dos músicos e a hierarquização dos instrumentos (Lehmann 1995).

<sup>39</sup>Faço lembrar novamente dois exemplos já apresentados, o Processo de Recomposição de Gênero, de Almendinger *et al.* (1996), e o Processo de Atualização das Diferenças, de Lehmann (1995).

“Um mundo paradoxal onde o progresso material era obtido apenas à custa de uma expansão da burocracia que esmagava a criatividade e autonomia individuais” (Giddens 1991, 13).

A esse mundo paradoxal da expansão da burocracia, faço menção à Fenomenologia da Renitência (relutância em submeter-se), do músico trabalhador hierarquizado e submisso *versus* artista humanista indivíduo livre, identificado por Adorno (2011).

Weber, não faz referência à ordem industrial durkheimiana, mas fala de um capitalismo, porém, diferente da ênfase marxista; argumenta Giddens (1991): era um capitalismo racional que compreendia mecanismos identificados por Karl Marx, como por exemplo: a transformação do salário em mercadoria. Todavia, Giddens (1991) observa que o termo ‘capitalismo’ foi utilizado num sentido diverso ao de Marx, sempre em referência a racionalização<sup>40</sup> expressa na tecnologia e na organização das atividades humanas, na forma de burocracia, considerando a música clássica a ascensão da burocracia musical europeia, e a harmonia e notação, sua evolução; e a racionalidade econômica como base para produção e consumo musical: “O ganho econômico pode ser visto como uma unidade primária de expressão musical” (Finnegam; Frith; Salmen *apud* Turley 2001, 641).

A Modernidade então se faz caracterizada pela racionalidade instrumental e econômica que propiciou a expansão do capitalismo, conforme a perspectiva cultural weberiana e a solidariedade orgânica durkheimiana, identificando a vocação para o trabalho restringida ao sentido econômico.

O valor social do trabalho adquiriu uma particular importância na sociedade ocidental desde o desenvolvimento do capitalismo industrial. Afirmava-se que a sociedade ocidental estava comprometida de maneira consciente com três desafios: o desenvolvimento econômico; a elevação do padrão de vida e; o planejamento, direção e controles sociais (Daniel Bell *apud* Bauman 2001). O trabalho, que ocupa uma posição central na vida social, tanto pela utilidade econômica como pelas capacidades morais, parece estar perdendo o seu sentido na sociedade contemporânea. Bauman (2001) chega a advogar que a fadiga do Estado Moderno talvez tenha como sintoma

---

<sup>40</sup>Weber transforma a música em um artefato do processo histórico de racionalização (Turley 2001).

agudo a perda do poder de estimular as pessoas ao trabalho, e afirma que o abandono da fé no progresso tornou-se visível por suas rachaduras e fissuras:

“Quem acredita ainda no trabalho quando se conhecem as taxas de absentismo e de *turn over*, quando o frenesim das férias, dos fins de semana, dos tempos livres não pára de aumentar, quando a reforma se torna uma aspiração de massa, ou até um ideal” (Lipovetsky 1988, 34).

Numa tentativa de reflexividade institucional, em que a utilização sistematizada do conhecimento sobre a vida social como um elemento que constitui a sua própria organização e transformação (Giddens 2002), refere-se então Lipovetsky (1988) que o trabalho, eixo central do desenvolvimento da industrialização no capitalismo, apresenta-se como um indicador que a Modernidade não se fez feliz. A uniformidade e a hierarquização que se traduzia na “ordem disciplinar-revolucionária-convencional que predominou até os anos cinquenta” (Lipovetsky 1988, 8) e que caracterizaram a Era Moderna, agora dão lugar a humanização e diversificação. Lipovetsky (1988) argumenta que a racionalidade instrumental rígida parece dissolver-se numa cultura pós-moderna identificável por diversas características, entre as quais destaco a busca pela qualidade de vida e a sensibilidade psicológica.

Assim, a Pós-Modernidade parece refletir sobre um bem-estar que decorre de fatores subjetivos como a vocação, e pode ter impacto direto na percepção do trabalho e da realidade social. Será o trabalho, como instituição moderna, generalizadamente um mal necessário para a sobrevivência do indivíduo e manutenção da sociedade capitalista? O desenvolvimento econômico passa a consistir cada vez menos em elementos tangíveis que estão relacionados a sobrevivência, para elementos intangíveis, cujo valor subjetivo reveste-se de relevância, tais como realização pessoal:

“O ideal moderno de subordinação do indivíduo às regras racionais coletivas foi pulverizado; o processo de personalização promoveu e incarnou maciçamente um valor fundamental, o da realização pessoal, o respeito pela singularidade subjetiva (...)” (Lipovetsky 1988, 9).

Assim, nessa era de mudança paradigmática, o comportamento humano já não está tão estreitamente determinado pela racionalidade instrumental e econômica nem

pelas formas e regras pré-concebidas e herdadas da Modernidade. Há uma revolução cultural acontecendo e as meta-narrativas religiosas e ideológicas perdem a sua autoridade pois não podem ser testadas numa realidade *standart* externa e objetiva; a vocação e a satisfação surgem nesse contexto como aspectos importantes para a auto-realização no trabalho, na perspectiva pós-moderna.

Há duas perguntas muito comuns que são exemplos práticos da importância da vocação e do trabalho. A primeira ocorre sempre com as crianças, “o que você quer ser quando crescer?” E a segunda remete-se aos jovens e adultos, “o que você faz da vida?”. A primeira pergunta me leva a refletir sobre a vocação como uma condicionante do futuro (Adenot 2010), e a segunda pergunta me conscientiza de como o trabalho é um aspecto constituinte da identidade das pessoas já que a grande maioria responde com o seu cargo (Judge e Klinger 2008).

#### **1.4. Músico: arte, profissão e trabalho**

De forma geral, afirma Santos (1994), que o criador, seja ele um artista plástico, um músico, um intelectual literário ou ainda um produtor musical, atualmente trabalha para: (i) o setor das indústrias culturais; (ii) os organismos não-lucrativos subvencionados pelo setor público ou privado, e ainda; (iii) para si próprio como *freelancer*. Essas três formas de atuação econômica coexistem no exercício profissional e não se excluem entre si, em função das variedades de atividades artísticas e culturais desenvolvidas, como também da variedade de empregadores. Essa crescente diversidade profissional artística e cultural é alimentada fundamentalmente pelo desenvolvimento da indústria cultural.

No mercado de trabalho, observa Santos (1994), é possível identificar a existência do assalariamento disfarçado, sugerindo a precariedade das relações de trabalho no campo artístico. Mas ainda assim, a profissionalização da arte (seja música, artes cênicas, mídia, artes plásticas e design) ainda tem como possibilidade a remuneração artística a ser auferida com os sistemas de cachês e direitos autorais, conferindo um pseudo sentido de liberdade ao artista.

O debate agora me direciona a sociologia do trabalho, ao contemplar um previsível cenário da precariedade das relações de trabalho no campo artístico que

constitui-se desfavorável a profissionalização da arte, mesmo mediante a pluralidade e crescimento do mercado de bens e serviços culturais. Santos (1994) cita a irregularidade dos rendimentos; a insegurança contratual que geralmente tem caráter provisório, principalmente no setor privado; a brevidade da carreira artística; o baixo nível de empregabilidade que se traduz nas altas taxas de desemprego e de subemprego; e a falta de políticas vigentes que melhorem efetivamente as condições de exercício da carreira artística.

As transformações na divisão social do trabalho, conforme abordagem durkheimiana, aplicadas ao mundo artístico e cultural, tem impacto nas hierarquias tradicionais que mantinham o panorama clássico: a distinção entre a obra e o trabalho. Argumenta Santos (1994) que o modelo de exercício da atividade profissional artística tinha como parâmetro para tal distinção:

a) a característica da natureza específica de seus objetivos (desinteressados, humanísticos e livres) originados do mecenato clássico;

b) o seu tempo de produção que não era integrado a carga horária de trabalho, conotando proletariado: “os músicos da orquestra sinfônica estão sendo proletarizados” (Sofa *apud* Frederickson e Rooney 1990, 189) e;

c) a demanda de consumidores com presumida competência adequada para avaliação e reconhecimento.

Em referência a carga horária de trabalho no mundo artístico, faço uma alusão marxista distintiva ao proletariado<sup>41</sup> sob a possibilidade de identificar no ator social (o músico) um sujeito que tem como único meio de vida a venda de sua força de trabalho (aptidões e habilidades) e não como um trabalhador que pode vender apenas o resultado ou produto final do seu trabalho. No Brasil, por definições jurídico-trabalhistas da CLT (Consolidação das Leis do Trabalho, aprovada por Decreto-Lei n.5.452 de 01 de maio de 1943), assim distingue-se: empregado é todo aquele que presta serviços de forma personalíssima, habitual e subordinada, mediante remuneração; e por sua vez, o trabalhador (pessoa física ou jurídica) é todo aquele que presta serviços de forma esporádica e autônoma.

---

<sup>41</sup>Em referência a produzir e viver da arte sob princípios da nova economia: “Somos operários de luxo” (Flaubert *apud* Bourdieu 1996, 101).

O panorama clássico que distinguia obra e trabalho, já não é mais possível, afirma Santos (1994), uma vez que a obra e o trabalho se confundem por ordem de um interacionismo crescente e efetivo das profissões artísticas e funções de atuação:

“Já não é pacífico afirmar, por exemplo, que o trabalho artístico não tem valor imediato no mercado, que os artistas não estão sujeitos a rotinas de horários de trabalho ou que as competências dos seus públicos se adequam necessariamente às propriedades da produção que lhes é apresentada” (Santos 1994, 419).

Tal grau de interação crescente e intensa, numa performance de trabalho coletivo, resulta numa ligação simultânea entre a criação e a comercialização, que denominamos de indústria cultural, e a plena mercantilização da cultura e o domínio da racionalidade econômica-burocrática sobre ela (Arruda 2010).<sup>42</sup>

Mas, será a ocupação musical uma profissão<sup>43</sup>? Artur Perrusi (2000) argumenta que o conceito de profissão, há tempos, já possui legitimidade enquanto área de conhecimento. Em suas teorizações, o autor apresenta que a profissão se constitui através de um poder relacionado ao monopólio de um saber especializado e a posição particular do profissional no mercado de trabalho, seja numa forma individual ou coletiva. A própria sociologia acadêmica dedica-se ao tema desenvolvendo um ramo específico, a sociologia das profissões.

Para Frederickson e Rooney (1990) há uma ambiguidade para a avaliação musical como profissão. Os autores argumentam que para alguns sociólogos a ocupação musical é considerada uma profissão (Price, Weber e Supicic *apud* Frederickson e Rooney 1990), enquanto para outros não é (Kamerman e Freidson *apud* Frederickson e Rooney 1990). Logo, observo que não existe um consenso na ideia de que a ocupação musical seja uma profissão.

---

<sup>42</sup>Me refiro à Maria Arminda do Nascimento Arruda, “A Sociologia da Cultura: interpretações e reconstruções” em *Cultura Múltiplas Leituras*, de Paulo César Alves (Bauru: EDUSC-EDUFBA, 2010).

<sup>43</sup>“O trabalho se organiza funcionalmente a partir de especialização técnica, desempenhando as profissões funções específicas em prol do funcionamento do todo. Esta divisão do trabalho está na base de organização e identificação do grupo que é decorrente do processo de socialização” Maria Magna Cardoso Barroso Lima, “A Redefinição de Profissionalismo nas Recentes Lutas dos Procuradores Sergipanos por Autonomia Institucional” (Acta do VIII Congresso Português de Sociologia, Évora – Portugal, Abril 14-16, 2014), 6.



Numa reflexão que me parece bastante sucinta e prudente, Frederickson e Rooney (1990) apresentam 5 elementos necessários para a caracterização de uma profissão:

- 1) A posse de um corpo especializado de conhecimentos técnicos;
- 2) A criação de um curso de formação para transmissão de conhecimentos especializados;
- 3) Candidatos para teste de conhecimento e competência após conclusão da formação, seguidos de concessão de licença para prática;
- 4) Profissionais licenciados, portanto, possuidores de um estatuto legal de trabalho que lhes garantam um monopólio sobre seu setor de mercado, e por fim;
- 5) A autonomia de supervisão direta e a substituição de controle colegial no lugar do controle hierárquico.

Larson<sup>44</sup> (1978) refere-se a criação de um monopólio de mercado, enfatizando sua restrição à uma área de conhecimento (uma forma de exclusividade cognitiva em favor de certa profissão) e às qualificações específicas do grupo, como pré-requisito para o exercício das atividades, ambas ensinadas nas universidades e legitimadas socialmente por credenciais específicas.

Freidson<sup>45</sup> (1986) defende o credencialismo que permite o acesso à profissão dos que detêm credenciais ocupacionais ou institucionais, tendo o monopólio de uma área de conhecimento especializado e institucionalizado que sustente a autonomia técnica, via de controle da natureza e da forma de como o trabalho é executado.

E assim, para uma ocupação tornar-se profissão, se faz necessário: (i) criar um mercado; (ii) impor um monopólio sobre esse mercado (Larson 1978) e; (iii) criar uma autoridade cultural que legitima o monopólio sobre privilégios de status e de trabalho (Starr *apud* Frederickson e Rooney 1990). Frederickson e Rooney (1990) argumentam que a ocupação musical não conseguiu impor o monopólio sobre o mercado por meio de licenciamento, treinamento formal e certificação, não cumprindo o principal fator para caracterização de uma profissão, tornando-se, portanto, uma semi-profissão.

---

<sup>44</sup>Magali S.Larson, *The Rise of Professionalism: a sociological analysis* (London: University of California Press, 1978).

<sup>45</sup>Eliot Freidson, *Professional Powers* (London: University of Chicago Press, 1986).

Entre as razões apresentadas por Frederickson e Rooney (1990), destaco três: primeiro, a não padronização da educação musical para o mesmo grau que as profissões, já que a capacidade de executar um instrumento é que determina o sucesso e não a própria conclusão de uma certa quantidade de treinamento ou domínio de um corpo específico de conhecimento; segundo, a vulgarização ou acessibilidade dos instrumentos musicais no século XIX, e por fim; terceiro, o fracasso em monopolizar e controlar a formação de músicos.

Ainda sobre a formação do músico, argumenta Frederickson e Rooney (1990), que a conclusão de um ciclo formal de estudos em conservatório não se constituiu pré-requisito para admissão em orquestras. Os autores observam ainda o fato de que, mesmo que a maioria dos músicos clássicos contemporâneos tenham sido treinados em teoria musical e que haja um crescimento do número de conservatórios, alguém pode tornar-se músico sem frequentar um conservatório. E a razão para este fato é simples: “o sucesso na música é medido através das habilidades facilmente observáveis, e não através da certificação do conhecimento” (Frederickson e Rooney 1990, 198).

Ratificando essa ideia, Frederickson e Rooney (1990) citam o caso da Escola de Música da Universidade de Indiana, nos EUA, que recrutaram quarenta professores das principais orquestras sinfônicas norte-americanas, tendo como base apenas a competência prática, a capacidade de realizar e ensinar, independente do grau de formação teórica.

### **1.5. Da vocação musical à satisfação no trabalho**

Vocação é um termo com várias atribuições etimológicas. Identifiquei quatro origens: a primeira atribuição surge do verbo grego *kaleo* (César 2002); a segunda atribuição tem sua origem no verbo latino *vocare* (Magalhães 2005); a terceira atribuição é de origem alemã, provém do termo *beruf* (Weber 2005; Adenot 2010); e por fim, a atribuição etimológica ao termo anglo-saxão *calling* (Adenot 2010). Todas essas atribuições etimológicas conotam chamado, missão, algo subjetivo e imperativo, inato e auto-declarado, que emana de algo superior ao indivíduo.

Em seu artigo “*A Questão da Vocação na Representação Social dos Músicos*”, Pauline Adenot<sup>46</sup> (2010) traz uma grandiosa contribuição para essa pesquisa e por tal motivo detenho-me aqui minuciosamente. A autora afirma que a vocação artística, assim como a religiosa, em seu sentido tradicional, não tem referência elitista intrínseca, pois não faz distinção social ou sexual, apresentando-se como o sentido da existência, um dom inato, e assim tal conceito dominou o inconsciente coletivo ocidental até o século XIII. Sua consagração no universo artístico só ocorreu com o movimento romântico no final do século XIX, em decorrência do individualismo e da importância do trabalho, tornando-se um conceito filosófico.

Afastando-se dos sentidos religioso e weberiano; primeiro, a vocação é considerada uma “obliteração de escolhas” (Adenot 2010, 1), uma imposição de destino; segundo, a vocação para o trabalho constitui uma missão ou uma busca pela transcendência (Lips-Wierna *apud* Bendassolli e Andrade 2015); terceiro, a nova vocação, em seu caráter leigo, transformou-se numa questão de felicidade e vida profissional, surgindo um novo *ethos* sob a influência da Modernidade, em que o indivíduo passou a operar por escolha e conveniência pessoal, em função do seu próprio gosto, objetivando desenvolver uma atividade produtiva (Adenot 2010). Essa ideia de vocação ligada à economia, se fez bem sucedida pois baseia-se na multiplicação da riqueza, mas a autora adverte que essa vocação torna-se um direito e um dever, conduzindo ao fracasso social o indivíduo que não desempenha bem sua atividade.

A diferença fundamental consiste em que tal vocação leiga de *ethos* moderno pressupõe uma série de possibilidades, gostos e competências a serem escolhidas, como é o caso do médico, do professor e do cientista (Adenot 2010). Eles não compartilham da vocação tradicional, tanto no sentido religioso, quanto artístico ou ainda weberiano, pois trata-se de uma opção de investimento pessoal numa competência particular: “Essas vocações referem-se mais à uma profissão no sentido normativo, o que pouco se assemelha a vocação artística ou religiosa que é abraçada sem cálculo econômico nem de carreira” (Adenot 2010, 5).

---

<sup>46</sup>Doutora em Musicologia pela Universidade Paris VI – Sorbonne e doutoranda em Sociologia pela Universidade de Franche-Comté. É autora de *Les Musiciens D’Orchestre Symphonique: De La Vocation Au Désenchantement* (Paris: Harmattan, 2008).

Ao contrário da vocação leiga, a vocação artística enquadra-se no sentido da vocação tradicional que se constitui em um impulso interior inato, e que se impõe ao indivíduo incorporando paixão ou sacrifício (Adenot 2010). Essa vocação dá sentido a vida do indivíduo, preenchendo seu âmago e mantendo-o fiel ao seu chamado, assim, da “vocação manifestada e assumida, a pessoa sabe exatamente o que fazer dela e de si mesmo” (Schalenger *apud* Adenot 2010, 5). Por isso não é difícil encontrar músicos que se declarem escolhidos pela música e sob uma disposição interior pessoal, foram conduzindo a profissionalização musical, não sendo a música uma escolha. A autora argumenta que os músicos tendem a assumir com facilidade essa representação social que habita o inconsciente coletivo: o exercício de uma vocação romântica, subjetiva, com aspecto de predestinação e que dá sentido à vida.

A representação social do músico baseia-se numa realidade tripartida: dom, vocação e paixão. No imaginário coletivo de senso comum ou dos próprios músicos, “não se concebe a ideia de um músico profissional que não seja dotado, devotado à sua arte e apaixonado pela música” (Adenot 2010, 9). Mas essa representação nem sempre condiz com a realidade, observa a autora:

a) Ainda há muitas controvérsias referentes ao dom nas Ciências Sociais (ausência de análise de sua realidade, consistência e implicação social);

b) Há constatação que a paixão e a vocação não sejam pré-requisitos para o exercício da ocupação musical. Entre algumas referências alusivas por mim identificadas, destaco:

“O condicionamento social é fundamental à construção da vocação musical (...). Nesse sentido, a primeira conclusão possível é que a vocação musical é um bem cultural herdado de família, sejam pais músicos profissionais, amadores ou de certo modo frustrados” (Petrus e Echternacht 2004, 54).

Essa interpretação da vocação, que difere do conceito tradicional, é identificada por Petrus e Echternacht (2004) e também por Lehmann (1995). Ao referir-se às propriedades sociais dos músicos e a hierarquia dos instrumentos, Lehmann (1995) identifica em sua pesquisa que o recrutamento para os instrumentistas da família de cordas (considerada a família instrumental sinfônica mais nobre) se faz em categorias sociais elevadas, filhos de músicos profissionais (professores ou instrumentistas), o que coincide com a ideia de Petrus e Echternacht (2004) de uma vocação originada no

condicionamento social, como uma herança cultural de família. Os músicos de cordas sentem-se traídos, de um lado, pelo sistema pedagógico que permitiu que nutrissem a expectativa de elevadas carreiras (tornarem-se solistas), e por outro, pela organização interna da orquestra que os submetem à condição de *tutti*. Essa constatação (Adenot 2010; Petrus e Echternacht 2004; Lehmann 1995) também desfaz a ideia de que a vocação não tenha nenhum conceito elitista. Afirma Adenot (2010) que, numa interpretação bourdiersiana, a representação social afasta a ocupação musical e o trabalho real da vocação artística:

“Esse fato traz opacidade ao dom, reforçada pela seleção escolar e reproduz uma elite através de concursos de acesso às grandes instituições musicais que colocam cada vez mais o dom em valor” (Bourdier *apud* Adenot 2010, 10).

Outra reflexão oportuna que Adenot (2010) apresenta é o fato de que as pessoas gostam de fazer aquilo que fazem bem; é assim que numerosas crianças são orientadas pela instituição escolar, em direção as suas zonas de sucesso, que em grande parte são determinadas pelo meio social de origem. Mas aqui, a autora faz uma ressalva importante: pode acontecer que, nem tudo que fazemos bem seja aquilo que gostamos de fazer e vice-versa:

“A reconstrução do processo de vida de um músico permite frequentemente restabelecer elementos que orientam sua biografia e que fogem dos conceitos vocacionais ou paixão artística; obrigados pelos pais a entrar num conservatório, pensaram em ter mais sucesso nessa área que na escola, e outros deixaram-se levar pelos acontecimentos da vida” (Adenot 2010, 9).

Tal constatação de Adenot (2010) confirma os fatos identificados por Lehmann (1995) e por Petrus e Echternacht (2004). Logo, a vocação artística não se constitui um pré-requisito para tornar-se um instrumentista sinfônico, um integrante da orquestra, assim, distanciando a ocupação musical da representação social do músico, distinguindo-se da vocação artística, e aproximando-a do tipo vocacional leigo de *ethos* moderno, da ocupação musical como uma opção de investimento pessoal, numa competência particular; ou ainda uma imposição do condicionamento social, consequente de uma cultura familiar.

Mas Adenot (2010) advoga a necessidade do músico em apegar-se a sua representação social para não ser realocado ao estatuto do artesão, ou de um mero trabalhador manual<sup>47</sup>. O músico, muitas vezes, se permite a uma “releitura biográfica interpretativa” (Adenot 2010, 9) sob o prisma da vocação artística para não perder seu status de artista já legitimado socialmente, adequando-se a representação social presente no inconsciente coletivo de senso comum:

“Os artistas constroem a história de sua vida em termos de dom e vocação: a pessoa nasce artista, e não se torna artista. Segundo essa lógica, eles consideram seus fracassos escolares como premonitórios de seu destino artista” (Moulin *apud* Adenot 2010, 9).

É certo de que a formação musical necessita de um investimento desde tenra infância, seja nos aspectos sociais, familiares, escolares, etc. As etapas geralmente são: (i) criança no conservatório; (ii) dom identificado, e; (iii) pressão consciente para explorar o dom. Mas argumenta a autora que é nesse contexto que o jovem músico se reapropria da representação social do artista, de uma vocação e paixão que justifique e legitime a formação profissional, fazendo com que, através de “tal reapropriação negue as condicionantes sociais e familiares confrontantes com o modelo romântico de artista predestinado” (Adenot 2010, 10).

E quanto a dificuldade de reconhecimento da ocupação musical como profissão, apresentada nos estudos de Frederickson e Rooney (1990), Adenot (2010) também argumenta que a vocação tardia pode constituir-se como obstáculo suplementar para o reconhecimento do músico, causando uma interpretação confusa entre lazer e profissão, amadorismo *versus* a possibilidade de um músico profissional:

“Esperasse que a vocação manifeste-se na juventude, mas na realidade, ela pode manifestar-se de maneira tardia, não deixando nenhuma outra opção, a não ser a de se tornar um lazer, obrigando o indivíduo a renunciar a unicidade do *ethos* da vocação” (Adenot 2010, 8).

---

<sup>47</sup>Interessante fazer aqui uma referência histórica sobre o status do músico no século XII, como pertencente a criadagem dos castelos aristocráticos ou ainda, comparados pejorativamente aos criados de libré, apresentada no item 1. 1. A orquestra como objeto: da sociologia à musicologia.

Entendo, portanto, que no inconsciente coletivo, a atividade musical não constitui uma profissão no sentido integral: “O músico permanece um ser social a parte, fora das normas e das convenções. Afinal, ele diz tocar e não trabalhar” (Adenot 2010, 10). Se é apaixonado, vocacionado, recebeu o chamado, então não deveria experimentar os infortúnios comuns da vida laboral, e conclui a autora: não deveria se entediar, reivindicar, nem sofrer em decorrência da sua condição (como identificam Adorno 2011; Lehmann 1995; e outros). A temática vocação e todas as suas abnuências, constroem conjuntamente a complexa representação do artista músico, que parece estar distante da realidade em que se apresentam esses atores sociais. Identifico algumas referências a essa realidade dos músicos da orquestra sinfônica:

- a) “(...) alongar os odiados ensaios” (Adorno 2011, 227);
- b) “Originalmente, muitos dentre eles não queriam se tornar o que são, o que de certo vale para a maioria dos músicos de corda” (Adorno 2011, 232);
- c) “a desilusão com a própria profissão” (Adorno 2011, 232), e ainda;
- d) “Tendenciosa ganhar o pão por meio de uma arte que não dá pão nenhum, fazendo troça, desde o início, da sociedade racionalizada” (Adorno 2011, 232 e 233).

Tais referências da literatura pesquisada parecem traduzir-se numa relação entre a vocação leiga do *ethos* moderno com a insatisfação do músico como trabalhador na organização orquestra sinfônica *versus* vocação artística do músico.

Na sociedade ocidental contemporânea, mais da metade da população economicamente ativa – quer dizer, não aposentada/reformada – gasta a maior parte de seu dia no trabalho (Judge e Klinger 2008). E o músico da orquestra sinfônica, como trabalhador, é integrante dessa população economicamente ativa. Devido ao grau de importância do trabalho em nossa sociedade ocidental, a satisfação e o comportamento do trabalhador parecem ser os tópicos mais estudados na história das ciências organizacionais:

“O conceito de trabalho aliado a satisfação tradicionalmente tem sido de grande interesse para os cientistas sociais preocupados com os problemas relativos ao trabalho numa sociedade industrial” (Kalleberg 1977, 124).

Nos anos 30 surgiram os estudos sistematizados sobre a satisfação no trabalho e seu impacto na qualidade de vida dentro e fora das organizações (Lawer *apud* Carlotto e Câmara 2008). Mas pela complexidade do tema e multiplicidade da natureza das abordagens, a satisfação no trabalho ainda sofre uma enorme variação de interpretações, tornando-se muito difícil a identificação de uma definição única ou padrão:

“Satisfação no trabalho é um fenômeno complexo e de difícil definição, por se tratar de um estudo subjetivo, podendo variar entre sujeitos, de acordo com diferentes circunstâncias, e ao longo do tempo para uma mesma pessoa” (Carlotto e Câmara 2008, 203).

De Taylor a Maslow, identifiquei em Martins e Santos (2006) e em demais autores, a seguinte evolução conceitual histórica e sucinta da satisfação no trabalho, que traduz toda essa complexidade e dificuldade de definição:

- a) Abordagem Clássica da Administração Científica (Taylor);
- b) Escola de Relações Humanas (Mayo);
- c) Teoria Bifatorial (Herzberg);
- d) Teoria X e Y (McGregor);
- e) Teoria da Expectância (Vroom);
- f) Teoria da Maturidade-Imaturidade (Argyris);
- g) Teoria Psicodinâmica do Trabalho (Dejours);
- h) Teoria da Hierarquia das Necessidades Humanas (Maslow).

Farei menção das teorias e abordagens conceituais relevantes para o entendimento e aplicabilidade desta pesquisa. Kalleberg (1977) afirma que identificar evidências entre o grau de satisfação no trabalho com a qualidade de vida fora do trabalho, têm sido o interesse de alguns cientistas sociais; há outros que, diferente dos primeiros citados, têm por interesse e desejo da melhoria da *performance* produtiva e do funcionamento da organização. Mas Kalleberg (1977) conclui que, apesar das diferentes perspectivas, todos reconhecem e compartilham a importância de uma experiência positiva no trabalho.



Segundo Martins e Santos (2006), na Abordagem Clássica da Administração Científica, Taylor aponta os aspectos como fadiga e salário como os grandes influenciadores da satisfação e produtividade. Posteriormente, baseada nas experiências de Hawthorne, a Escola de Relações Humanas ampliou os fatores relacionados à satisfação, incluindo importância dos grupos informais de trabalho, supervisão recebida, pausa para descanso, e o que considero mais importante, a percepção que o trabalhador tem do seu trabalho (aspecto esse que eu suponho ser uma das causas para a eclosão das demais abordagens conceituais); como também afirmou que o salário não era o principal fator para a satisfação. Somente após a Segunda Grande Guerra, Martins e Santos (2006) afirmam que se iniciou uma nova fase de estudos com ênfase no aspecto mental do trabalhador como fonte principal da satisfação:

“Resultado de vários estudos têm identificado como preditores da satisfação no trabalho conteúdos mentais do indivíduo como crenças, valores, fatores disposicionais, moral e possibilidade de desenvolvimento no trabalho” (Martins *apud* Martins e Santos 2006, 195).

E para norteamento conceitual teórico desta pesquisa, em meio a pluralidade de definições, destaco uma das mais citadas na literatura especializada: a satisfação no trabalho é “um estado emocional agradável ou positivo, resultante da avaliação das próprias experiências no trabalho ou emprego” (Locke *apud* Dugguh e Ayaga 2014, 11).

Ainda em tempos de definição, para Martins e Santos (2006), Locke afirmava que o homem usava de sua bagagem individual de crenças e valores para avaliar seu trabalho, constituindo a satisfação “uma variável afetiva que se constitui num processo mental de avaliação das experiências no trabalho” (Martins e Santos 2006, 196). Afastando-me da afetividade como variável, evitando a questão controversa da não adequabilidade das medidas de satisfação no trabalho para avaliar a natureza afetiva (Judge e Klinger 2008), continuo a concatenar algumas leituras teóricas necessárias para o entendimento deste tema.

Afirma Carlotto e Câmara (2008) que para Locke, as dimensões da satisfação são: conteúdo do trabalho, promoção e reconhecimento, condições e ambientes de trabalho, colegas de trabalho, supervisão, possibilidade de formação, e tarefas a serem

realizadas; e para Tamayo (2000), ao definir a satisfação como uma variável multifatorial, constitui as dimensões para satisfação similares as identificadas por Locke, porém ampliadas, integrando benefícios, estabilidade no trabalho, desenvolvimento pessoal e quantidade de trabalho.

Os autores Judge e Klinger (2008) argumentam que há evidências que ligam fortemente a satisfação no trabalho com o bem-estar subjetivo: satisfação com o trabalho e satisfação com a vida. Os autores apresentam três possíveis formas de construir tal relação:

- a) *Spillover*: experiências do trabalho transbordam para as experiências da vida;
- b) Segmentação ou Balcanização: diferenciação as experiências de trabalho e de vida, conotando certa independência entre ambas;
- c) Compensação: um indivíduo procura compensar um trabalho insatisfatório com a busca por satisfação e necessidade na vida pessoal (ou vice-versa).

E mesmo que Judge e Klinger (2008) advoguem a falta de consenso da cognição e da afetividade em pesquisas sobre a satisfação no trabalho, Tamayo (2000) apresenta uma interpretação cognitiva através do Modelo de Processamento da Informação Social (Salandick e Pfeffer *apud* Tamayo 2000), afirmando que as informações disponíveis no contexto de trabalho e sua assimilação pelo trabalhador, promovem a construção do significado do trabalho pelo indivíduo. Para Bendassolli e Andrade (2015) o significado do trabalho artístico é construído por dois fatores: (i) o prazer, que em sua concepção hedonista define a arte como intrinsecamente motivadora, e; (ii) o fluxo, em que o indivíduo experimenta uma sensação de grande integração com o seu objeto de trabalho: um envolvimento intenso e emocional na interpretação de um personagem. Os autores também afirmam que o significado do trabalho emana também da representação social do trabalho como uma vocação.<sup>48</sup> Dessa forma, tais modelos presumem que a satisfação no trabalho é um fenômeno construído socialmente:

---

<sup>48</sup>Faço alusão as necessidades do artista músico, através da “releitura biográfica interpretativa” apegar-se a representação social do artista, já legitimada socialmente e presente no inconsciente coletivo.

“Os valores pessoais têm papel determinante na avaliação que as pessoas fazem das suas condições de trabalho, e por consequência, da sua satisfação no trabalho” (James, James & Ashe *apud* Tamayo 2000, 40).

Contemplando essa lógica, Judge e Klinger (2008) argumentam que os trabalhadores podem ter o mesmo trabalho e experimentar as mesmas características do trabalho, e ainda assim terem diferentes níveis de satisfação. Os autores exemplificam tal argumento, apresentando o desenvolvimento pessoal como moderador da relação entre os ‘aspectos intrínsecos’ e a satisfação.

Mas é a Teoria Bifatorial de Frederick Irving Herzberg (1923-2000) que é apresentada por Martins e Santos (2006) como a primeira teoria que propõe dar explicação à satisfação com o trabalho. Os autores afirmam que Herzberg classifica os fatores existentes em dois tipos, da seguinte forma:

- a) Os fatores motivadores ou intrínsecos<sup>49</sup>, baseado nas circunstâncias pessoais (o próprio trabalho, desempenho pessoal, promoção, reconhecimento, etc) e que causam a satisfação;
- b) Os fatores higiênicos ou extrínsecos, baseados nas circunstâncias de trabalho (supervisão direta, relações interpessoais no trabalho, política da organização, salário, etc) e que causam insatisfação.

Os autores Dugguh e Ayaga (2014) afirmam que para Herzberg a motivação é vista como uma força interior que pulsiona as pessoas para atingirem objetivos pessoais e organizacionais (essa força interior impulsionadora pode ser combinada com as abordagens vocacionais já apresentadas e discutidas). São considerados fortes determinantes para a satisfação (Weir, Sypatak, Marsland e Ulmer *apud* Dugguh e Ayaga 2014):

- a) A realização: utilizar o talento, metas e estratégias claras e alcançáveis, *feedback* oportuno e em tempo hábil;

---

<sup>49</sup>Porém não há consenso nem suporte para afirmar que os aspectos intrínsecos são mais propensos a trazer felicidade que os extrínsecos (Shelton e Eliot *apud* Judge e Klinger 2008).

- b) Reconhecimento: honra, atenção ao trabalho bem feito ou ao comportamento excepcional: “Indivíduos em todos os níveis da organização querem ser reconhecidos e isso tem impacto direto na realização do trabalho” (Dugguh e Ayaga 2014, 12);
- c) O próprio trabalho: ajudar o trabalhador a acreditar que a sua tarefa é significativa e importante.

São determinantes para insatisfação na teoria de Herzberg:

- a) Salário: é um acordo entre contratado e contratante, mas há uma percepção pelo trabalho se sua remuneração é justa ou não;
- b) Supervisão: tanto supervisão técnica quanto de toda organização, liderança, tratamento justo, equidade, *feedback* adequados, avaliação dos integrantes da organização por meios apropriados;
- c) Condições de trabalho: o ambiente em que se trabalha tem grande impacto sobre o orgulho que o trabalhador tem de si e do trabalho que desenvolve;
- d) Política da empresa: a política e seus procedimentos devem ser claros e assim, permitirem ao trabalhador usar sua discricção e iniciativas no exercício das suas funções, e ainda recomendam que as políticas e práticas devem ser comparadas e revisadas periodicamente;
- e) Relações interpessoais: independente das diversidades culturais, as pessoas devem ser motivadas a relacionar-se bem com os colegas, sejam superiores ou subordinados. É possível que haja um prazo para uma socialização capaz de desenvolver o senso de trabalho em equipe e reprimir os comportamentos individuais indesejados: “A exigência de cooperação entre os músicos, face ao caráter coletivo da atividade, requer disciplina em um ambiente marcado pelas diversidades individuais” (Petrus e Echternacht 2004, 36).
- f) Status: é a posição social do indivíduo no grupo, determinado por características formais, e às vezes, por características informais;
- g) Segurança: tacitamente refere-se a segurança no trabalho, ameaça de demissão, assédio moral, discriminação, etc.

A teoria de Bifatorial de Herzberg, além de propor uma explicação para a satisfação no trabalho, também desenvolve uma linha de raciocínio de grande utilidade prática uma vez que pode identificar formas de aumentar a satisfação através da manipulação das características do trabalho que estão sob controle organizacional (Martins e Santos 2006; Kalleberg 1977). Mas essa teoria é criticada em 2 aspectos: (i) em não considerar as diferenças individuais na satisfação sentida pelos indivíduos expostos as mesmas características do trabalho (Kalleberg 1977), não considerando a satisfação no trabalho como um estado pessoal, subjetivo, dinâmico (Fraser *apud* Marqueze e Moreno 2005), e; (ii) a dissociação entre a satisfação e a insatisfação, pois há um consenso entre alguns autores de literatura especializada em que a satisfação no trabalho é um sentimento que resulta da situação total do trabalho (Harris *apud* Marqueze e Moreno 2005). Não constituindo a satisfação e a insatisfação como “dois contínuos unipolares independentes” (Martinez *apud* Marqueze e Moreno 2005, 71).

Os autores Bendassolli e Andrade (2015) no artigo *Significado, Sentido e Tensões no Trabalho Artístico*, apresentam uma diversidade de perspectivas referentes a constituição do significado do trabalho, que possibilita a relação de aspectos referentes a identificação da vocação artística ou leiga (Adenot 2010), com aspectos referentes aos fatores intrínsecos (ou motivacionais) da Teoria Bifatorial de Herzberg.

Para Bendassolli e Andrade (2015), o trabalho tem o seu significado construído através da percepção, da representação social, do conhecimento e da cognição. Ratifico que os autores destacam o significado do trabalho artístico baseado inicialmente em dois fatores: no prazer, numa concepção hedonista de caracterização pós-moderna, conforme Lipovetsky (1988), tendo a arte como intrinsecamente motivadora; e no fluxo, em que o indivíduo experimenta uma profunda integração com o objeto de sua atividade. Assim, na construção do significado do trabalho, estão incluídos os aspectos:

- a) A importância do trabalho mediante as outras esferas da vida (Judge e Klinger 2008);
- b) Trabalho, carreira e vocação (Adenot 2010);
- c) Crenças e valores relacionados ao trabalho (Teoria Bifatorial);
- d) Objetivos que os indivíduos procuram atingir através de seu trabalho;

- e) Determinar o que as pessoas entendem por seu trabalho (representações ou padrões de significado cognitivo referentes ao trabalho, como fonte de prazer, um direito ou uma obrigação);
- f) Representações sociais (Adenot 2010).

E para entender o significado do trabalho, sugere-se didaticamente triparti-lo em três componentes (Morin *apud* Bendassolli e Andrade 2015): representação cognitiva (significância), a orientação (direção, valores, crenças), e por fim, a consistência entre o eu e seu trabalho, que se traduz numa sensação de coerência do indivíduo entre seus significados e orientações pessoais (a vocação) e a experiência de realizar trabalhos em condições específicas (o ambiente e as condições de trabalho). A coerência experimentada pelo indivíduo entre identidade pessoal e a atividade que é desempenhada, permite construir o significado do trabalho (Pratt e Ashforth *apud* Bendassolli e Andrade 2015).

A concepção do trabalho artístico vocacionado promove uma grande identificação do trabalhador músico para com a atividade laboral desenvolvida, declaram Bendassolli e Andrade (2015), trazendo consigo um alto grau de comprometimento com a carreira e uma maior resiliência para com as exigências e demandas da atividade:

“O alto grau de performance exigido na atividade, especialmente pelas determinações do maestro, solicita do músico um total domínio técnico do seu instrumento e uma interação precisa com o conjunto orquestral. A pressão temporal que se coloca ao ato de tocar muitas vezes leva o músico a ultrapassar seus limites físicos na tentativa de alcançar a perfeição exigida” (Petrus e Echternach 2004, 36).

Outro fator importante, conforme Bendassolli e Andrade (2015), são dificuldades de permanência como artista profissional num mercado tão incerto, devido ao baixo nível de valorização do trabalho artístico no Brasil. Bendassolli e Andrade (2015) também afirmam que a arte e os artistas têm a sua desvalorização identificada não só nas baixas demandas para a arte, como reduções de custo que comprometam a qualidade da arte e o baixo valor social atribuído ao artista.

## **2. Objetivos e modelo de análise**

Da problemática anteriormente explicitada decorre a definição dos objetivos da investigação, assim como o quadro teórico de referência e respectivo modelo de análise que a organizará. Preliminarmente, surge uma questão central que importa explorar: de que forma o processo de socialização dos músicos da OSBA se relaciona com a vocação e satisfação no exercício de sua atividade laboral?

Desta questão central surgem questões secundárias: as propriedades sociais dos músicos correspondem a hierarquização dos instrumentos na OSBA? Em que situação se encontra a inclusão social feminina no corpo artístico da OSBA? Será a vocação artística predominante na representação social do músico da OSBA? No exercício da ocupação musical, qual o grau de satisfação do músico da OSBA? Existe relação entre a satisfação do músico no exercício de suas atividades na OSBA e a sua vocação?

Tendo como referência estes questionamentos, procuro estabelecer relações entre os fatores trabalho, vocação e satisfação na OSBA, definindo os objetivos geral e específicos da investigação:

Objetivo Geral: Analisar de que forma o processo de socialização dos músicos da OSBA se relaciona com a vocação e a satisfação no exercício de sua atividade laboral.

Objetivos Específicos:

- 1) Avaliar se as propriedades sociais dos músicos correspondem a hierarquização dos instrumentos na OSBA;
- 2) Analisar a situação de inclusão social feminina no corpo artístico da OSBA;
- 3) Identificar a vocação musical e a representação social dos músicos da OSBA;
- 4) Avaliar a satisfação dos músicos no exercício de sua atividade laboral na OSBA;
- 5) Analisar a possível relação entre a satisfação no trabalho e a vocação dos músicos da OSBA.

Conforme o Quadro 1, os autores e conceitos já apresentados e que aqui retomo, constituem importantes ferramentas para a realização desta investigação. As categorias são fenômenos da realidade social selecionados e agrupados, já os

conceitos constituem a base para a construção do modelo de análise evitando que a investigação torne-se vaga ou imprecisa (Quivy e Campenhoudt 2005). Os atributos são características associadas à população e permitem a operacionalização dos conceitos (Quivy e Campenhoudt 2005).

Assim, os conceitos são necessários para as dimensões de análise identificarem e distinguirem os fenômenos sociais categorizados (Pires 2014) que ocorrem no objeto a ser estudado (a OSBA). Conforme classificação de Pires<sup>50</sup> (2014) em *Modelo Teórico de Análise Sociológica*, as dimensões apresentadas nesta pesquisa, ao nível de organização social, referem-se às relações de interação e de constituição do grupo e ao nível de padronização, as dimensões são de predominância normativa: “opera por orientação dos comportamentos dos agentes sociais” (Pires 2014, 33), sendo assim, coordenam e estabilizam atitudes e referem-se aos fenômenos de ação interpretativa, ao conjunto de processos de interação e ao desempenho de papéis institucionalmente e organizacionalmente orientados.

No Quadro 1, o objeto de pesquisa (a OSBA), teve seus fenômenos sociais por mim selecionados, aglutinados e classificados em cinco categorias: Propriedades sócioeconômicas, baseando-me no conceito de hierarquização dos instrumentos na orquestra sinfônica (Lehamnn 1995); Inclusão social feminina, baseando-me no conceito de processo de recomposição de gênero (Allmendiger *et al.* 1996); Vocação, baseando-me no conceito de representação social do músico (Adenot 2010); Satisfação geral no trabalho, baseando-me no conceito de satisfação geral do trabalho (Duggy e Ayaga 2014; Martins e Santos 2006; Bandassolli e Andrade 2015); e por fim, a relação entre satisfação geral no trabalho e vocação, baseando-me na representação social do músico (Adenot 2010). Todos esses conceitos foram explorados e apresentados nesta pesquisa, na construção da orquestra sinfônica como objeto sociológico, item 1.

As cinco dimensões aqui exploradas, de predominância normativa, correspondem com especificidade as categorias do objeto de estudo, direcionando os conceitos e sua aplicação aos músicos da OSBA: propriedades socioeconômicas dos músicos da OSBA; Inclusão social feminina no corpo artístico da OSBA; Vocação dos

---

<sup>50</sup>Rui Pena Pires é doutor em Sociologia pelo ISCTE-IUL, Lisboa – Portugal.



músicos da OSBA; Satisfação geral dos músicos da OSBA no exercício de sua atividade laboral; e a possível relação entre a satisfação geral no trabalho e a vocação dos músicos da OSBA. Dessas cinco dimensões descritas, originam-se os atributos (que em parte cumprem papéis de indicadores), que constituem características associadas à população e que permitem a operacionalização desta pesquisa.

MODELO DE ANÁLISE				
Categoria	Conceito	Autor	Dimensão	Atributos
Propriedades socioeconômicas	Hierarquização dos instrumentos na orquestra sinfônica	Lehmann (1995)	Propriedades socioeconômicas dos músicos da OSBA	Sexo; Idade; Nível de formação teórica em música; Situação de domicílio; Participação econômica no domicílio; Profissão dos pais ou responsáveis; Naturalidade; Nacionalidade; Naípe; Instrumento
Inclusão social feminina	Processo de recomposição de gênero	Allmendinger <i>et al.</i> (1996)	Inclusão social feminina no corpo artístico da OSBA	Quantitativo: quantidade de mulheres (comparativo entre passado e presente); Qualitativo: status (posição que as mulheres ocupam nos naipes)
Vocação	Representação social do músico	Adenot (2010)	Vocação dos músicos da OSBA	Significado; Relação do músico com a música; Gratificação pessoal
Satisfação Geral no trabalho	Satisfação geral no trabalho	Duggy e Ayaga (2014); Martins e Santos (2006); Bendassolli e Andrade (2015)	Satisfação geral dos músicos da OSBA no exercício de sua atividade laboral	Fatores intrínsecos: Realização pessoal; Reconhecimento; Significado do trabalho
				Fatores Extrínsecos: Remuneração; Supervisão; Condições de trabalho; Política institucional; Relações interpessoais; Status no grupo; Segurança ou estabilidade
Relação entre satisfação geral no trabalho e vocação	Representação social do músico	Adenot (2010)	Possível relação entre a satisfação geral no trabalho e a vocação dos músicos da OSBA	Expectativa; Resiliência; Frustração

Quadro 1 – Modelo de análise

Fonte: Elaborado pelo autor.

### **3. Metodologia**

#### **3. 1. Seleção de técnicas**

Para Diehl e Tatim (2004) a investigação constitui-se de forma sistemática e racional um procedimento que objetiva responder à problemática proposta. Um uso cuidadoso dos métodos, técnicas e processos, são indispensáveis ao seu desenvolvimento. Da construção da problemática e traçado teórico decorre a opção metodológica que, nesta investigação, recai no método de estudo de caso. O estudo de caso, afirma Yin (2001), ainda em seu prefácio, sofre do estereótipo de parente pobre entre os métodos de ciência social, sendo seus pesquisadores vistos como rebaixando o nível de suas disciplinas acadêmicas. Ele afirma que tal estereotipação iniciou no século XIX e ainda persiste no século XXI. Mas defende o estudo de caso como uma importante estratégia metodológica para a pesquisa nas ciências sociais, possibilitando uma investigação aprofundada em relação ao fenômeno social objetivado.

A defesa da validade e confiabilidade do estudo de caso, argumenta Yin (2001), não podem ser desqualificadas ou questionadas pela impossibilidade de generalizações estatísticas. Concebido como algo não fechado, o estudo de caso tem flexibilidade diante das adversidades que possam emergir em campo, mas sem prejuízo ao rigor metodológico de seus procedimentos.

Neste item, descrevo a trajetória metodológica do estudo de caso, isto é, os procedimentos técnicos e metodológicos utilizados ao longo da pesquisa: a caracterização desta investigação; a população e os participantes; a seleção das técnicas de recolha e análise de dados; sendo tais etapas necessárias para a fundamentação e base científica no alcance dos objetivos inicialmente propostos.

Conforme Diehl e Tatim (2004), para responder ao problema proposto, definido nos objetivos geral e específicos, é necessário apropriar-se de forma sistemática e racional de procedimentos que possibilite obter tais respostas. Nesse contexto:

“A metodologia pode ser definida como o estudo e a avaliação dos diversos métodos, com propósito de identificar

possibilidades e limitações no âmbito de sua aplicação no processo de pesquisa científica” (Diehl e Tatim 2004, 47).

Para possibilitar o conhecimento de uma realidade específica, desenvolver certos procedimentos ou comportamentos, e ainda produzir um determinado objeto, é necessário um conjunto de processos que constituem por si, o método. O método e tipos de pesquisa são classificações originadas na metodologia com objetivo de oferecer possibilidades de enquadramento: “Devemos salientar que as técnicas devem ser aplicadas em obediência à orientação geral do método, solucionando os problemas para que as etapas sejam alcançadas” (Diehl e Tatim 2004, 48).

Assim, Diehl e Tatim (2004) definem que o método é uma estratégia delineada e as técnicas são táticas necessárias para operacionalização da pesquisa. A classificação, ou enquadramento, não deve ser tomada de forma rígida, argumenta ainda os autores, pois em função das características de cada pesquisa, pode haver a possibilidade de não se limitar a um o outro modelo.

De forma geral, nem sempre é fácil determinar o que se pretende pesquisar, pois, para toda investigação se pressupõe um apanágio constituído de uma série de conhecimentos anteriores (já apresentados nos itens 1 e 2) e uma adequada metodologia. E por mais simples que possam ser as pretensões de qualquer estudo objetivo da realidade social, além da escolha e delimitação do objeto de estudo, há necessidade de uma estrutura teórica e sistematização das etapas e registro dos resultados teóricos e práticos (Becker *apud* Boni e Quaresma 2005). Assim, a investigação científica é capaz de oferecer e produzir novo conhecimento a respeito de um determinado tema ou fenômeno, “sistematizando-o em relação ao que já se sabe” (Rosa e Arnoldi, Luna *apud* Britto Jr. e Feres Jr. 2001, 238).

Segundo o procedimento técnico, como modelo conceitual e operativo da pesquisa, esta constitui-se como um estudo de caso (Diehl e Tatim 2004). Quanto ao tipo de pesquisa, o caráter descritivo desta investigação repousa sobre a premissa da descrição de características de uma específica população ou fenômeno, ou ainda, “o estabelecimento de relações entre variáveis” (Gil 2008, 28), tendo como importante característica a padronização na coleta de dados que visa descrever a realidade da OSBA num determinado espaço de tempo, respondendo aos questionamentos da formulação do problema, constantes nos objetivos geral e específicos, constituindo

esta investigação um estudo sistemático de um objeto delimitado, de maneira que se permita o seu detalhado conhecimento.

Quanto a natureza, este estudo constitui uma investigação de natureza quantitativa e qualitativa, vinculando de forma indissociável o mundo objetivo e a organização OSBA, buscando mensurar de forma específica a subjetividade dos sujeitos, os músicos instrumentistas da OSBA. O investigador aqui é o instrumento-chave que empresta um caráter monográfico e descritivo à investigação ao coletar diretamente os dados no campo natural. Assim, ainda sobre a classificação metodológica, a análise dos dados será pelo método indutivo, sendo a generalização não buscada a princípio, gerando conhecimento fundamentado na experiência (conforme apresentado na Justificativa e propósito), tendo o processo e seu significado, papéis essenciais (Maroy *et al.* 1997; Gil 2008; Diehl e Tatim 2004). No Quadro 2, apresento de forma objetiva e clara a caracterização desta pesquisa, de acordo com a abordagem e tipo.

ABORDAGEM	TIPO
Segundo bases lógicas da investigação	Indutiva
Segundo a abordagem do problema	Quantitativa e qualitativa
Segundo o objetivo geral	Descritiva
Segundo o propósito	Aplicada
Segundo o procedimento técnico da pesquisa	Estudo de caso

Quadro 2 – Métodos e técnicas de pesquisa

Fonte: Tabela 5.1. de Diehl e Tatim 2004, 63, com adaptação do autor.

### 3. 2. População e participantes

A população ou universo constitui-se enquanto conjunto de elementos a serem mensurados mediante às variáveis que se pretende levantar, ou simplesmente um conjunto definido de elementos que possuem as mesmas características (Diehl e Tatim 2004; Gil 2008), ou ainda de forma mais *lato*: “o conjunto de elementos constituintes de um todo” (Quivy e Campenhoudt 2005). Partindo desses conceitos de população, e com um objeto de estudo bastante delimitado, esta investigação metodologicamente, tem a sua pesquisa de campo baseada na população composta por um único critério: todos os músicos instrumentistas da OSBA. Assim, considere como participantes do

estudo, toda a população da OSBA, ou seja, todos os 49 (quarenta e nove) músicos instrumentistas integrantes desta orquestra; os quais foram submetidos ao inquérito através de questionário, na coleta de dados referentes aos objetivos específicos<sup>51</sup>.

### **3. 3. Recolha de dados**

Existe uma diversidade de técnicas e instrumentos de coletas de dados que podem ser empregadas no levantamento das informações necessárias à investigação. As técnicas aqui escolhidas e aplicadas foram definidas pelo contexto da pesquisa, sendo que “todas elas possuem qualidades e limitações, uma vez que são meios cuja eficácia depende de sua adequada aplicação” (Diehl e Tatim 2004, 65). As informações de fonte primária<sup>52</sup>, foram obtidas através dos informantes<sup>53</sup>.

Na investigação científica, o inquérito pode ser realizado por meio de entrevistas e questionários, argumentam Quivy e Campenhoudt (2005). Bonni e Quaresma (2005) classificam o questionário como entrevista estruturada. No processo de operacionalização do inquérito (seja entrevista ou questionário) serão respeitados os valores éticos do consentimento, sigilo e confiabilidade (Moreira 2007).

Um questionário é uma ferramenta de coleta de dados, composta por uma série de questões que abordam um tema específico. É fácil elaborar um questionário, o difícil é elaborar um bom questionário, afirma Vieira (2009). O autor apresenta como pré-requisitos básicos o que foi cumprido no item 2. Objetivos e modelo de análise, e no item 3.2. População e participantes (definição do tipo de respondentes).

Na coleta de dados, antecedendo a aplicação do questionário, foram utilizadas entrevistas focalizadas (Gil 2008), também denominadas de desestruturadas ou não

---

<sup>51</sup>Os objetivos específicos dessa pesquisa são: Avaliar se as propriedades sociais dos músicos correspondem à hierarquização dos instrumentos na OSBA; Analisar a situação da inclusão social feminina no corpo artístico da OSBA; Identificar a vocação musical e a representação social dos músicos da OSBA; Avaliar a satisfação dos músicos no exercício de sua atividade laboral na OSBA;E analisar a possível relação entre a satisfação no trabalho e a vocação dos músicos da OSBA.

<sup>52</sup>“As informações podem ser obtidas por meio de pessoas, consideradas fontes primárias, já que os dados são colhidos e registrados pelo próprio pesquisador em primeira mão.” (Diehl e Tatim 2004, 65).

<sup>53</sup>Quanto aos termos utilizados em literatura especializada de Metodologia Científica, podemos encontrar como referência aos participantes da pesquisa: Respondentes (Vieira 2009); Informantes (Diehl e Tatim 2004), Investigados e Pesquisados (Gil 2008), Interlocutores (Quivy e Campenhoudt 2005), entre outros.

estruturadas (Diehl e Tatim 2004), ou ainda de abertas (Boni e Quaresma 2005), aplicadas exclusivamente à assessora executiva da OSBA com o propósito de levantar os dados necessários e constantes na Parte II desta investigação, no item 1. A OSBA: caracterização sociológica. Sendo livre e de finalidade exploratória, a entrevista não estruturada assemelha-se à uma conversa informal, em que o entrevistador introduz um tema e o entrevistado tem a liberdade para discorrer sobre o tema sugerido.

O questionário<sup>54</sup> elaborado para o inquérito junto aos informantes da população<sup>55</sup>, foi constituído primeiramente pela apresentação da pesquisa, objetivos, instituição vinculada, dados do pesquisador para contato, observância ao princípio ético do sigilo, solicitação de tácita concordância em participar da pesquisa e agradecimento pela disponibilidade. Em segundo lugar, o questionário segue composto por 20 questões de linguagem clara e objetiva, divididas em três blocos: i) As questões 1 à 12 referem-se as propriedades socioeconômicas dos músicos; ii) As questões 13 à 15 referem-se ao significado da vocação para o músico e a sua relação com a música, e; iii) As questões 16 a 20 referem-se a satisfação geral no trabalho (sendo as questões 16 e 17 referente aos fatores intrínsecos; e as questões 18 a 20, aos fatores extrínsecos).

O questionário foi elaborado com questões abertas, fechadas binárias (sim; não); em conformidade com a escala de Likert, fechadas e com escalonamento de concordância com cinco alternativas (Vieira 2009, 42), adaptadas pelo autor: Concordo totalmente; Concordo parcialmente; Indeciso; Discordo parcialmente; Discordo totalmente. A alternativa “indeciso” em escalonamento de concordância é apresentada por Quivy e Campenhoudt (2005).

O pré-teste deste questionário foi realizado por meio da ferramenta Google Doc, enviado por e-mail para músicos instrumentistas sinfônicos distintos da população pesquisada (músicos integrantes do corpo artístico da OSBA), com período para resposta entre os dias 08 a 17 de janeiro de 2017, sob os seguintes critérios de avaliação: (i) Compreensão dos enunciados; (ii) Objetividade das questões, e; (iii)

---

<sup>54</sup>O questionário elaborado encontra-se no Anexo I.

<sup>55</sup>A população compreende como informantes, todos os 49 músicos instrumentistas integrantes da OSBA.

Cronometragem do tempo de resposta. No pré-teste realizado, o questionário obteve um *feedback* satisfatório, e as sugestões incorporadas na versão final.

A aplicação do questionário foi realizada às 10:00 horas do dia 28 de março de 2017 na sala geral de ensaios da OSBA que funciona no TCA. O convite individual foi enviado pela assessoria executiva aos músicos e em nome do curador artístico da orquestra, com antecedência de cinco dias. Dos 49 músicos convidados, apenas 32 músicos compareceram, sendo que desses, apenas 28 músicos participaram voluntariamente desta pesquisa como respondentes do questionário.

### **3. 4. Estratégia e análise de dados**

Para caracterização sociológica da OSBA foi necessário a construção da Figura 3, Tabelas 1 e 2, e o Quadro 3, para melhor apresentar os dados coletados em campo, fornecidos pela assessoria executiva da OSBA.

Na avaliação das propriedades sociais dos músicos instrumentistas da OSBA<sup>56</sup>, almejando uma melhor visualização dos dados para a avaliação, procuro sempre que possível ou julgo necessário, estratificar os dados colhidos em campo nas quatro famílias instrumentais: cordas, madeiras, metais e percussão. Os dados são tratados mediante a frequência das respostas e seus percentuais (sempre trabalhados com uma casa decimal, para melhor fidedignidade da proporcionalidade), e apresentados nos Gráficos de 1 a 10, e na Tabela 3. O cruzamento de dados colhidos em campo, entre si, e com dados secundários de fonte oficial<sup>57</sup>, se fez necessário à medida que procurei identificar nos atributos, ou indicadores, caracterizações e classificações na descrição do fenômeno social OSBA que correspondessem à hierarquização instrumental sinfônica.

Na análise da inclusão social feminina no corpo artístico da OSBA<sup>58</sup>, os procedimentos adotados foram praticamente os mesmos na avaliação das propriedades sociais dos músicos, com destaque para a construção de faixas etárias também almejando uma melhor visualização dos dados para tal análise. Na

---

<sup>56</sup>Objetivo específico de número 1.

<sup>57</sup>Principal fonte oficial utilizada foi o Senso Demográfico do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) de 2010. Esse senso completo da população brasileira é realizado pelo IBGE a cada dez anos.

<sup>58</sup>Objetivo específico de número 2.

apresentação dos dados tratados mediante a frequência das respostas e seus percentuais, não foi utilizado quadros e tabelas, mas elaborados os Gráficos de 11 a 14. Também esclareço que, para análise comparativa, também fiz uso de dados secundários de fonte oficial.

Para identificação da vocação artística na representação social dos músicos da OSBA<sup>59</sup> optei em não estratificar por família instrumental, pois a análise aqui é de caráter generalista (a totalidade dos respondentes), utilizando percentuais com uma casa decimal, e os dados, tratados mediante a frequência das respostas e seus percentuais, são apresentados nos Gráficos 15 a 17, e assim caracterizei e classifiquei a vocação dos músicos da OSBA através dos atributos elegidos e operacionalizados.

Para a avaliação da satisfação geral dos músicos no exercício de sua atividade laboral na OSBA<sup>60</sup> os atributos foram estratificados, de forma didática e conforme a Teoria Bifatorial de Herzberg, em intrínsecos e extrínsecos, sendo utilizado percentuais com duas casas decimais por dois motivos: para uma maior fidedignidade das proporcionalidades e em função das proximidades dos valores. Numa avaliação também de caráter generalista (a totalidade dos respondentes), os dados foram tratados estatisticamente por médias aritméticas e ponderadas, permitindo-me assim construir as Tabelas 4 a 6, e os Gráficos 18 e 19.

Para as questões fechadas com escalonamento de concordância em cinco alternativas (Vieira 2009, 42), com adaptação do autor: Concordo totalmente; Concordo parcialmente; Indeciso; Discordo parcialmente; Discordo totalmente. Nos fatores intrínsecos e extrínsecos, atribuí valores de 1 a 5. Por serem os enunciados construídos em forma de afirmações positivas, a distribuição dos valores nas alternativas foi realizada da seguinte forma: Concordo igual a cinco; Concordo parcialmente igual a quatro; Indeciso igual a três; Discordo parcialmente igual a dois; Discordo totalmente igual a um, e assim calculei os índices de satisfação dos fatores intrínsecos e extrínsecos, e o índice geral de satisfação. De forma polarizada, para os fatores intrínsecos: cinco para muito satisfeito e um para não satisfeito; e para fatores extrínsecos: cinco para não insatisfeito e um para muito insatisfeito.

---

<sup>59</sup>Objetivo específico de número 3.

<sup>60</sup>Objetivo específico de número 4.



E por fim, ao analisar uma possível relação entre a satisfação geral no trabalho e a vocação dos músicos da OSBA<sup>61</sup>, fiz uso dos dados tratados e apresentados na: (i) identificação da vocação dos músicos, e; (ii) avaliação da satisfação geral dos músicos (com destaque para os fatores intrínsecos<sup>62</sup>). Estratifiquei a satisfação e a vocação, estando a análise composta por duas fases, baseando em: (i) Mais e menos satisfeitos, e; (ii) Vocação artística e leiga.

Esclareço que todos os dados coletados em campo foram estatisticamente tratados (frequência, médias aritméticas e ponderadas e percentuais) pelo *software* Excel, assim como também o utilizei na construção dos gráficos. As respostas abertas, uma minoria existente no primeiro bloco do questionário, foi observado o comportamento das respostas quanto a frequência, respostas similares, e se delas emergiriam alguma caracterização descritiva das dimensões apresentadas no Quadro 1. Modelo de análise.

## **Parte II – A OSBA: Trabalho, Vocação e Satisfação**

### **1. A OSBA: caracterização sociológica**

A OSBA, criada em 30 de setembro de 1982, por intermédio da resolução de uma comissão da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB)<sup>63</sup>, foi constituída juridicamente como corpo estável do Estado (embora na legislação não exista uma definição propriamente dita para “corpo estável”) vinculado ao Teatro Castro Alves (TCA), funcionando conforme apresento na Figura 3.

A OSBA possui um regimento interno que nunca foi assinado e nem publicado, para sua oficialização. De oficial, há o compromisso do Estado para com seus corpos

---

<sup>61</sup>Objetivo específico de número 5.

<sup>62</sup>O desenvolvimento pessoal tem papel moderador na relação entre fatores intrínsecos e a satisfação (Judge e Klinger 2008).

<sup>63</sup>Fundação Cultural do Estado da Bahia – Conselho Deliberativo, item VIII do artigo 5º do Decreto nº 23.044/74.

estáveis. A Constituição da Bahia<sup>64</sup>, em seu capítulo XV – Da Cultura, artigo 270, inciso XIII, garante:

"Art. 270 - A política cultural do Estado deverá facilitar à população o acesso à produção, distribuição e consumo de bens culturais, garantindo:

XIII - a manutenção e fortalecimento pelo Estado, em toda a sua plenitude, dos órgãos de ação governamental do setor de cultura, assegurado o funcionamento e o desenvolvimento de seus corpos estáveis, impedindo seu esvaziamento, garantindo a sua qualidade e estimulando o rendimento de seus quadros técnico-artístico-administrativos" (Constituição do Estado da Bahia).

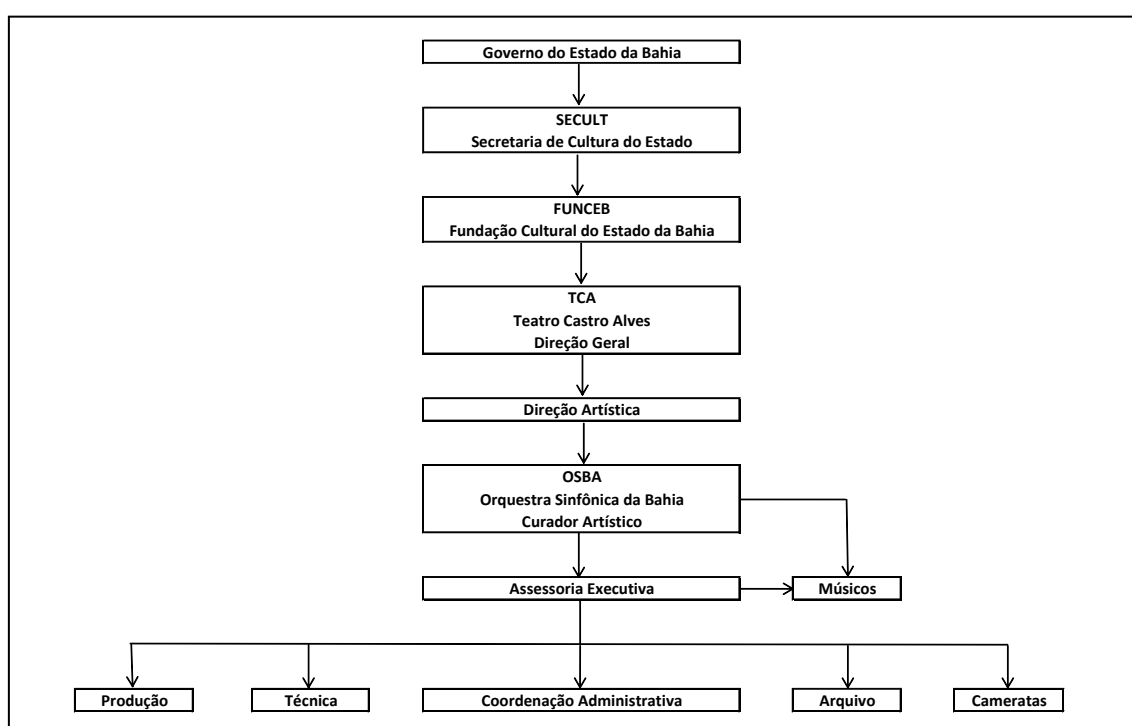


Figura 3 – Organograma funcional da OSBA

Fonte: Assessoria Executiva da OSBA, com adaptação do autor.

Em sua trajetória, a OSBA esteve sob a regência de conceituados maestros, como Erick Vasconcelos, Carlos Veiga, Christopher Warren-Green, John Neschling, Isaac Karabtchevsky, Alex Klein e Olivier Cuendet e Ricardo Castro. A partir de 2011, o maestro Carlos Prazeres assumiu o posto de regente titular e curador artístico.

<sup>64</sup>A Constituição do Estado da Bahia é a lei fundamental que rege a Bahia, estado integrante da República Federativa do Brasil, e foi promulgada pela Assembleia Estadual Constituinte da Bahia em 5 de outubro de 1989.

Em seu currículo, acumula concertos nos quais acompanhou grandes nomes da música clássica, como Luciano Pavarotti, Montserrat Caballé e Milla Edelman. Destacam-se ainda as apresentações ao lado do Ballet Kirov, Ballet Bolshoi (Rússia) e Ballet da Cidade de Nova York (EUA), além da participação na montagem de várias óperas.

Desde 2011, sob a curadoria artística do maestro Carlos Prazeres, a OSBA vem redefinindo seu papel na sociedade, buscando criar concertos e programas que tragam um novo olhar do público baiano para a música clássica<sup>65</sup>. As primeiras ações do maestro tiveram o objetivo de inserir a OSBA no contexto cultural da sociedade baiana, criando vínculos entre a orquestra e a cultura do Estado. Para tanto, idealizou uma programação anual, dividida em séries de concertos, com o nome de importantes personalidades artísticas da Bahia, que através de seu trabalho difundiram o nome e a cultura do Estado para todo o mundo. Assim surgiram as séries Jorge Amado, Carybé, Manuel Inácio da Costa e Glauber Rocha.

A OSBA vem desenvolvendo uma série de projetos especiais que têm aproximado o público da música de concerto, como o projeto Cameratas da OSBA, que leva a música de câmara para espaços alternativos; o Sarau “OSBANOMAM”, que une música e poesia no Museu de Arte Moderna (MAM); o BAILECONCERTO, proposta que leva a OSBA a vivenciar a tradição dos antigos carnavais; o SELFCONCERTO, que dá destaque a composições de membros e colaboradores da OSBA; e o CINECONCERTO, um dos maiores sucessos empreendidos pela OSBA, que leva o público a acompanhar a trilha sonora de clássicos do cinema<sup>66</sup>, sempre em parceria com a Escola de Música da UFBA.

O momento é bastante propício para essa investigação, em virtude de que o mecenato clássico de tradição europeia, associado “aos traços distintivos da cultura humanística, inseparável de uma imagem de filantropia esclarecida” (Santos 1990),

---

<sup>65</sup>“Assim, se o consumo de bens e serviços culturais tradicionalmente classificados de elites continua a ter de associar-se a uma minoria, esta não pode, porém, continuar a ser uma minoria muito restrita, uma vez que as exigências de rentabilidade de museus, orquestras, espetáculos de teatro ou de dança reclamam mais e maiores audiências” (Santos 1994, 425).

<sup>66</sup>A heterogeneidade dos públicos e dos novos públicos das demandas de consumo de bens e serviços culturais se traduz na heterogeneidade cultural do consumo dos bens simbólicos defendida por Bernard Lahire e parece sustentar uma constatação explícita: a da consolidação da indústria cultural e da mercadorização da arte (Adorno 2011; Boccia 2010; Noberto 2010; Bourdieu 1996).

herdado pelo Estado-Nação na consolidação das instituições modernas (Giddens 1991), está em processo de consolidação de mudança para o mecenato empresarial. Nesse contexto de fomento ao mercado artístico e cultural, afirma Santos (1990) que se inicia uma política de redução da intervenção estatal que se desdobra na “instrumentalização dos patrocínios em favor de prioridades de ordem comercial” (Santos 1990, 377), no qual o mundo empresarial dita as regras de um jogo constituído por interesses particulares e publicitários, transformando o mercado artístico e cultural num complexo de conotações políticas.

Integralmente subsidiada pelo Governo do Estado da Bahia, a OSBA tem funcionado como uma companhia estadual que integra os corpos artísticos do TCA, na capital baiana, e vem enfrentando uma enorme crise financeira (falta de recursos e limitações de ordem administrativa), por muitas vezes tendo seu funcionamento precário ou sua continuidade colocada em cheque, sempre destacados na mídia regional, principalmente no que se refere ao quantitativo insuficiente de músicos, conforme apresento na Tabela 1, e a dificuldade na contratação de mais músicos.

INSTRUMENTOS	QT. DE MÚSICOS
Violinos	8
Violas	4
Violoncelos	3
Contrabaixos	5
Harpa	1
Piano	1
Flautas	2
Flautas e Flautim	2
Oboé	2
Clarinete	1
Clarinete e Requinta	1
Fagote	1
Fagote e Contrafagote	1
Trompas	4
Trompetes	4
Trombones	2
Trombone baixo	1
Tuba	1
Percussão	5
Total	49

Tabela 1 – Quantidade de músicos da OSBA distribuídos por instrumentos  
 Fonte: Assessoria Executiva da OSBA, com adaptação do autor.

Em ocasiões formais, os músicos instrumentistas da OSBA se tratam pelo pronome “professor de orquestra”, e atualmente, em sua estrutura interna, eles estão divididos em quatro funções: *spalla*, chefe de naipe, assistente e fila (ou *tutti*). Apresento as atribuições de cada função, no Quadro 3, destacando que somente o(a) *spalla* e os chefes de naipe são solistas.

<b>FUNÇÃO</b>	<b>ATRIBUIÇÕES</b>
PROFESSOR DE ORQUESTRA  <b>SPALLA</b>	Solista; Lidera e orienta técnica e artisticamente os instrumentistas do seu naipe, com vistas ao melhor desempenho do conjunto; Zela pela disciplina do seu naipe; Propõe ao Diretor da OSBA a formação do naipe conforme o programa a ser estabelecido; Presta informações ao Diretor da OSBA a cerca das ocorrências de ordem técnica, artística e disciplinar do seu naipe; Responsabiliza-se pela afinação e equilíbrio sonoro do seu naipe; Viaja com a OSBA sempre que se fizer necessário; Exerce outras atividades correlatas.
PROFESSOR DE ORQUESTRA  <b>CHEFE DE NAIPE</b>	Participa de todos os ensaios e apresentações da OSBA, acatando as determinações do Regente escalado e do Spalla; Solista; Lidera e orienta técnica e artisticamente os instrumentistas do seu naipe, com vistas ao melhor desempenho do conjunto; Zela pela disciplina do seu naipe; Propõe ao Diretor da OSBA a formação do naipe conforme o programa a ser estabelecido; Presta informações ao Diretor da OSBA a cerca das ocorrências de ordem técnica, artística e disciplinar do seu naipe; Responsabiliza-se pela afinação e equilíbrio sonoro do seu naipe; Viaja com a OSBA sempre que se fizer necessário; Exerce outras atividades correlatas.
PROFESSOR DE ORQUESTRA  <b>ASSISTENTE</b>	Presta assistência artística ao chefe de naipe; Assume a chefia do naipe na ausência do Chefe; Participa de todos os ensaios e apresentações da OSBA, acatando as determinações do Regente escalado, do Spalla e dos Chefes do respectivo naipe; Viaja com a OSBA sempre que se fizer necessário; Cuida constantemente do seu aprimoramento técnico e artístico; Cumpre as diretrizes e normas disciplinares estabelecidas; Exerce outras atividades correlatas.
PROFESSOR DE ORQUESTRA  <b>FILA OU TUTTI</b>	Participa de todos os ensaios e apresentações da OSBA, acatando as determinações do Regente escalado, do Spalla e dos Chefes do respectivo naipe; Viaja com a OSBA sempre que se fizer necessário; Cuida constantemente do seu aprimoramento técnico e artístico; Cumpre as diretrizes e normas disciplinares estabelecidas; Exerce outras atividades correlatas.

Quadro 3 - Funções e atribuições dos músicos da OSBA

Fonte: Assessoria Executiva da OSBA, com adaptação

Há uma mudança em andamento na administração da OSBA, em virtude do novo modelo de gestão decorrente do processo publicização<sup>67</sup> autorizado pelo Governo do Estado, possibilitando a terceirização da gestão da OSBA pela iniciativa privada, mesmo permanecendo subsidiada contratualmente pelo Estado. Este processo compreende a licitação para seleção de uma Organização Social (OS)<sup>68</sup> que fará uma gestão menos burocrática e mais flexível da OSBA; emprestando o Estado ampla autonomia administrativa e financeira, com possibilidade de captação de recursos extracontratuais (mecenato empresarial), mas com previsão de critérios objetivos de desempenho, para que o Estado possa avaliar a gestão da OS através dos seus resultados (avaliação de resultados). A OS vencedora da licitação e que assumiu muito recentemente a gestão da OSBA<sup>69</sup> é a Amigos do Teatro Castro Alves (ATCA)<sup>70</sup>.

Com a nova gestão da OSBA, há duas mudanças a ocorrerem com brevidade. A primeira, refere-se aos músicos em atividade. Existem dois tipos de vínculos trabalhistas entre os músicos da OSBA, conforme apresento na Tabela 2. Os músicos permanentes são concursados, servidores do Estado em caráter permanente e

---

<sup>67</sup>“Instituído pelo Governo do Estado, o Programa Estadual de Organizações Sociais tem por objetivo fomentar a publicização, isto é, a absorção da gestão de atividades ou serviços públicos por entidades sem fins lucrativos selecionadas e qualificadas como Organizações Sociais. As Organizações Sociais se constituem um importante aliado dos dirigentes públicos para o exercício da gestão na busca por mais e melhores serviços públicos nas áreas de ensino, pesquisa científica, desenvolvimento tecnológico e institucional, proteção e preservação do meio ambiente, saúde, trabalho, ação social, cultura, desporto e agropecuária. Com a publicização, efetivada mediante celebração de contrato de gestão, o Estado passa de executor ou prestador direto dos serviços para regulador, provedor ou promotor destes. Como provedor desses serviços, o Estado continuará a subsidiá-los, buscando, ao mesmo tempo, o controle social direto e a participação da sociedade. O Programa foi instituído através da Lei Estadual nº 7.027, de 29 de janeiro de 1997 e, decorridos seis anos de sua implantação, foi sancionada a Lei nº 8.647/2003 que se constitui o atual regramento.” Fonte: “Organizações Sociais”, Secretaria de Administração do Estado da Bahia, acessado em 23 de março de 2017, <http://www.saeb.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=58>.

<sup>68</sup>As Organizações Sociais são pessoas jurídicas de direito privado, constituídas sob a forma de associação ou fundação, sem fins lucrativos que, atendidos os requisitos exigidos pela Lei Estadual nº 8.647/2003, ficam aptas para processo seletivo e formalização de contrato para gestão e execução de atividades e serviços pertencentes ao Poder Público, recebendo dele os recursos orçamentários necessários para seu funcionamento. Fonte: “Organizações Sociais – Qualificação”, Secretaria de Administração do Estado da Bahia, acessado em 23 de março de 2017, <http://www.saeb.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=122>.

<sup>69</sup>Assumiu a gestão após realização do inquérito desta pesquisa através da aplicação de questionário.

<sup>70</sup>Apesar do nome, não tem vínculo com o TCA.

contínuo, aprovados em Concurso Público<sup>71</sup>; e os músicos contratados pelo Regime Especial de Direito Administrativo (REDA)<sup>72</sup>, são servidores do Estado em caráter provisório e temporário. Os músicos contratados pelo REDA serão provavelmente substituídos ou realocados dentro da FUNCEB. Conforme Santos (1994) argumenta, a precariedade das relações de trabalho no campo artístico (caracterizada pela insegurança contratual que geralmente tem esse caráter provisório ) é totalmente desfavorável à profissionalização?

<b>Vínculo Trabalhista</b>	<b>Qtde Músicos</b>
REDA	10
PERMANENTE	39
<b>Total</b>	<b>49</b>

Tabela 2 – Vínculo trabalhista dos músicos da OSBA

Fonte: Assessoria Executiva da OSBA.

A segunda, refere-se à abertura de processo seletivo para contratação de 29 músicos (previsão) pelo regime de CLT<sup>73</sup> – alteração do regime do vínculo trabalhista. A proposta é a ampliação do corpo artístico da OSBA, de 49 para 68<sup>74</sup> músicos instrumentistas.

## 2. Avaliação das propriedades sociais dos músicos

De maioria com nível de formação teórica universitária, graduados e pós-graduados (92,9%), como ilustra o Gráfico 1, os músicos da OSBA apresentam altíssimo índice de formação acadêmica em comparação com a população brasileira (7,9%) e

<sup>71</sup>O Concurso Público está previsto no artigo 37, inciso II, da Constituição Federal do Brasil; E na Bahia está regulamentado na Lei Estadual n. 6.677 de 1994, em seu art. 13.

<sup>72</sup>A contratação na modalidade REDA (Regime Especial de Direito Administrativo) está prevista na Constituição Federal do Brasil, no inciso IX, do art. 37; e no Estado da Bahia, na Lei Estadual n. 6.677 de 1994, art. 252 e 253, que estipulam contratos no máximo de dois anos, prorrogável por uma única vez e por igual período; com alterações pela Lei Estadual 7.992 de 2001, regulamentado pelo Decreto Estadual n. 8.112 de 2002 e pela Instrução Normativa n. 009 de 2008.

<sup>73</sup>Regime característico da iniciativa privada e regulamentado através da CLT (Consolidação das Leis do Trabalho), Decreto-Lei n. 5.452 de 01 de maio de 1943.

<sup>74</sup>Na época do estudo para a elaboração da publicização da OSBA, a quantidade de músicos permanentes era de 43 músicos, e foi orçada a contratação de mais 29 músicos para então formar um corpo artístico com 72 músicos. Fonte: Assessoria Executiva da OSBA.

ainda com a população da região do nordeste do Brasil (4,7%). Destes 92,9% de graduados, 53,6% tem pós-graduação: *lato sensu* (especialização) 10,7%; e *stricto sensu* (mestrado ou doutorado) 42,9%, conforme apresento no Gráfico 2.

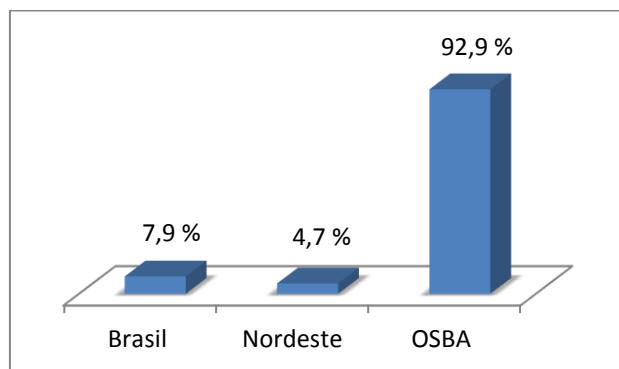


Gráfico 1 – Comparação do percentual de graduação universitária na OSBA

Fonte: Senso Demográfico do IBGE de 2010 e pesquisa de campo do autor.

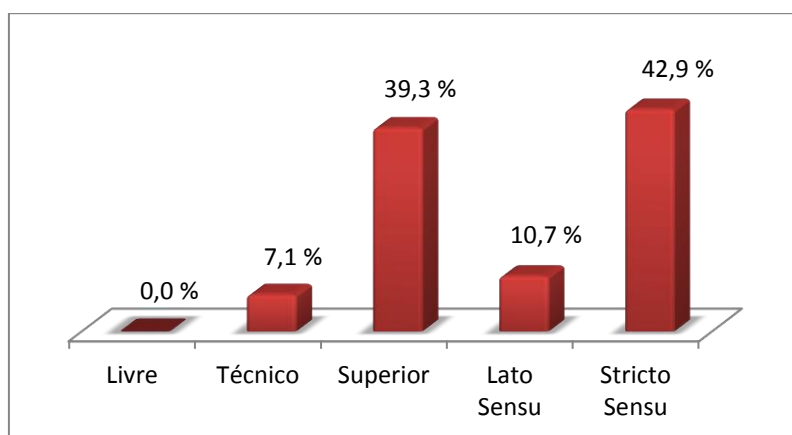


Gráfico 2 – Índice geral de formação teórica em música na OSBA

Fonte: Elaborado pelo autor.

Este alto nível de formação teórica (universitária), que posso também chamar de especialização da mão de obra, me traz a possibilidade de algumas inferências sobre os músicos da OSBA: (i) O afastamento do músico de seu status social de trabalhador manual, identificado na época de Mozart, Bach e Haydn, por Elias e Schroter (1995), Heinich (2008) e Bertero (2001), confirmando as profundas mudanças sociais ocorridas no século XVIII e XIX, em que a estética e a música absoluta, redefiniu um novo perfil para os músicos, emprestando-os um status social mais elevado (Frederickson e Rooney 1990); (ii) A socialização organizacional através do



desenvolvimento de competências e capacidades para o trabalho (Silva 1995), que se traduz na posse de um corpo especializado de conhecimentos técnicos (Frederickson e Rooney 1990), que mesmo não sendo pré-requisito para ingresso na orquestra, parece uma resposta às exigências do mercado de trabalho, que torna a formação universitária um diferencial, e; (iii) Não faz jus a argumentação de Santos (1994) que a precariedade das relações de trabalho no campo artístico, caracterizada pela insegurança contratual que geralmente tem esse caráter provisório (os músicos contratados na modalidade REDA – Parte II, item 1. A OSBA: caracterização sociológica), é totalmente desfavorável à profissionalização.

Como pode-se notar nos Gráficos 3 e 4, o naipe de cordas que representa quase a metade do corpo artístico (46,4%), é o único naipe na OSBA em que os integrantes não tem 100% de formação universitária, pois 15,4% declararam ter nível de formação técnica. Como propriedade social dos músicos, o atributo “nível de formação teórica em música”, isoladamente não pode justificar, mas inicia o processo de quebra do paradigma da hierarquização instrumental sinfônica baseada nas propriedades sociais dos músicos (Lehmann 1995), estando as cordas com 84,6% dos músicos com graduação universitária, consideradas a elite instrumental sinfônica (Adorno 2011), e no outro extremo, a percussão com 100%. E o maior índice de pós-graduados *stricto sensu* está nas madeiras, com 71,4%.

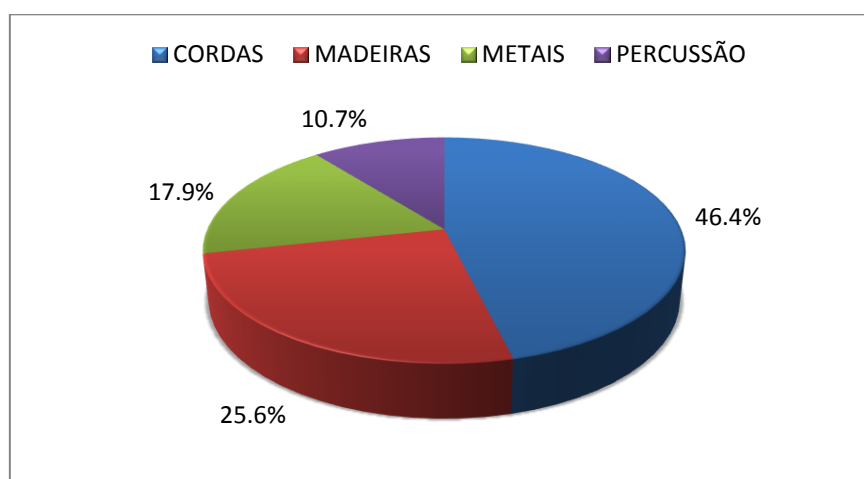


Gráfico 3 – Composição do corpo artístico da OSBA  
Fonte: Elaborado pelo autor.

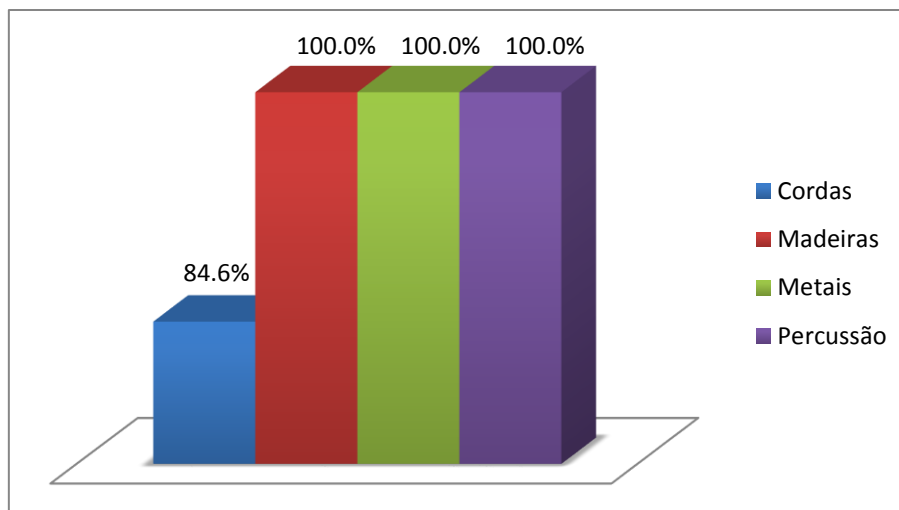


Gráfico 4 – Comparação da graduação universitária no corpo artístico da OSBA

Fonte: Elaborado pelo autor.

No que se refere à estrutura de convivência no domicílio<sup>75</sup>, a variedade é ampla. Destaco a forma estrutural predominante em cada família instrumental, como ilustra o Gráfico 5: nas cordas, a maioria reside com parceiro(a); nos metais, sozinho(a); e na percussão, com a família. Há exceção nas madeiras, em que não ocorreu nenhuma predominância.

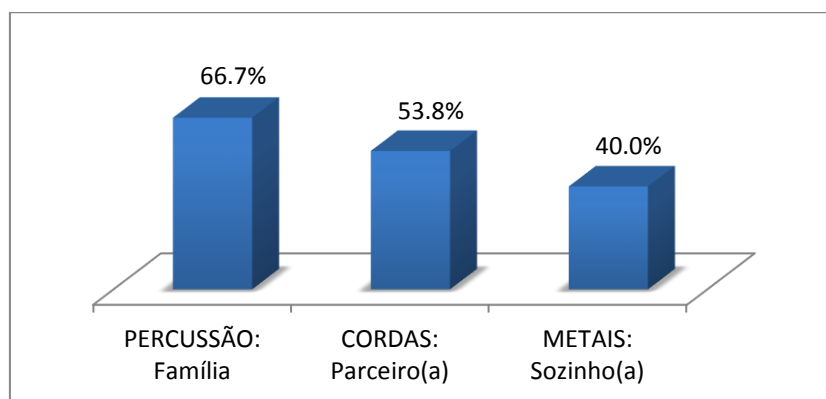


Gráfico 5 – Estruturas de convivência no domicílio predominantes na OSBA

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na singularidade ocorrida nas madeiras, quanto ao atributo “Estrutura de convivência no domicílio” (que consiste na pergunta: Com quem você reside?),

<sup>75</sup>As estruturas de convivência no domicílio classificadas, apresentadas no questionário, conforme Anexo I, foram residir com: a) Família; b) Parceiro(a); c) Sozinho(a); e d) Amigo(a).

apresento na Tabela 3, a inexistência de predominância de algum tipo estrutural nesta família instrumental.

MADEIRAS	
DOMICÍLIO	%
Família	28,6
Parceiro(a)	28,6
Sozinho(a)	14,3
Amigos(as)	28,6

Tabela 3 – Estruturas de convivência no domicílio do naipe de madeiras

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na participação econômica dos músicos no domicílio, nas cordas, madeiras e metais, a maioria se declarou Sustentador(a)<sup>76</sup>, conforme apresento no Gráfico 6. A exceção nesse atributo ocorreu no naipe de percussão, em que 66,7% declarou-se Colaborador(a) no domicílio.

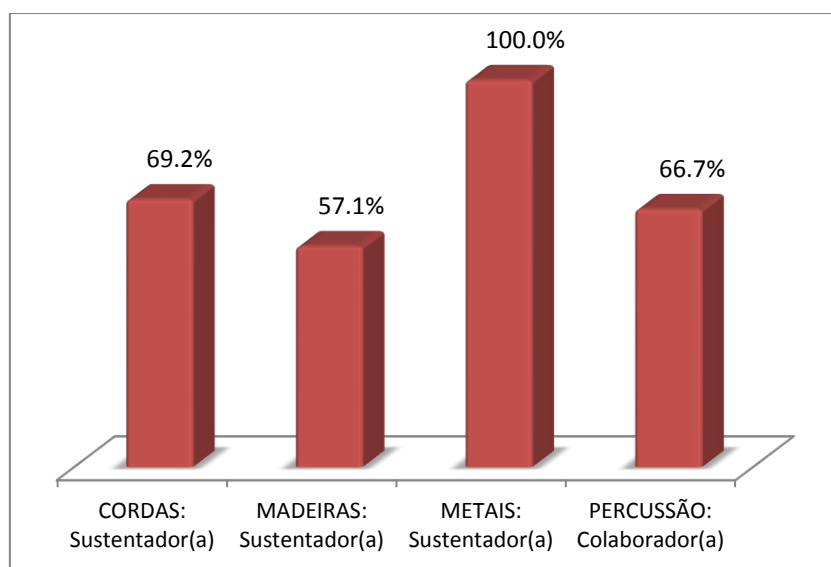


Gráfico 6 – Os músicos da OSBA e sua participação econômica no domicílio

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quanto a posição dos músicos no corpo artístico da OSBA (segundo o Quadro 3. Funções e atribuições dos músicos da OSBA), ratifico que somente são solistas o

<sup>76</sup>Para efeito desta pesquisa, o sustentador do domicílio é aquele que participa no orçamento doméstico com 2/3 (66,66%) ou mais.

*spalla*<sup>77</sup> e os chefes de naipe. Logo, excluindo o *spalla* desta análise, por ser apenas um para toda orquestra e solista por excelência, como apresento no Gráfico 7, identifico que na OSBA há 25,9% de solistas (chefes de naipe) em seu corpo artístico e de fato, há chefes de naipe em todas as famílias instrumentais (cordas, madeiras, metais e percussão). Aqui surge uma contradição econômica interessante: no Gráfico 6 a maioria dos músicos da OSBA declarou-se sustentadores de seus domicílios (67,9%) e no Gráfico 7, a maioria declarou-se *tutti* (55,6%), os de menor remuneração no corpo artístico.

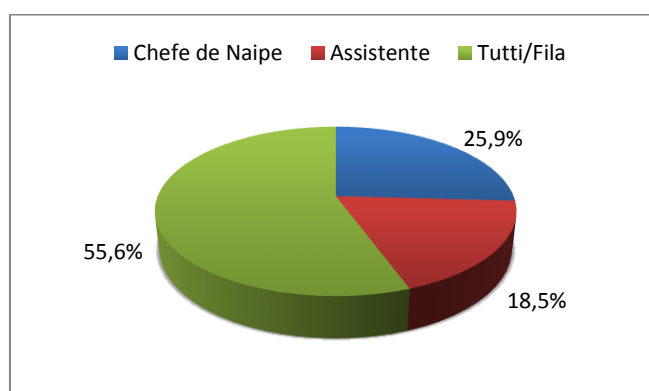


Gráfico 7 – Comparação das funções dos músicos no corpo artístico da OSBA  
Fonte: Elaborado pelo autor.

As cordas, por serem a família instrumental de maior quantidade de músicos, tem o maior percentual de *tuttis*<sup>78</sup> ou filas, cerca de 83,3%. Outro aspecto interessante é que as madeiras apresentaram a maior quantidade de chefes de naipe da orquestra, quer dizer, a maior quantidade de solistas, cerca de 57,1% (mais da sua metade). Assim, entendo que as madeiras têm proporcionalmente maior remuneração que as cordas. De forma polarizada, cordas e percussão tem a sua maioria composta por *tuttis*. No Gráfico 8, apresento as funções predominantes, de cada naipe da OSBA.

<sup>77</sup>Esse título ou função recai somente sobre um solista, o primeiro violino – também denominado de “*primarius*” (Adorno 2011, 222), que cumpria um papel ancestral ao de maestro. E como primeiro violinista ele é também o representante das cordas. Tal protocolo de representação da orquestra cumpre um papel de “encargo de casta” (Lehmann 1995, 81) que simboliza uma herança de nobreza das cordas.

<sup>78</sup>Lehmann (1995) foi que classificou os músicos de orquestra em virtude de sua exposição na execução musical sinfônica em solistas e *tuttis*.

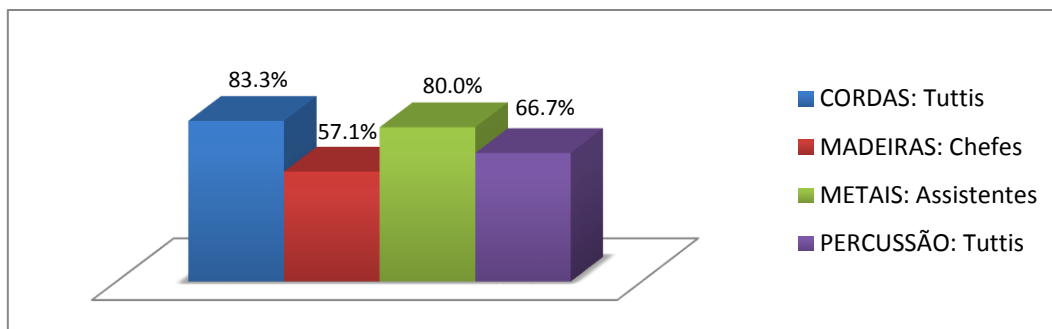


Gráfico 8 – Função predominante nos naipes da OSBA  
Fonte: Elaborado pelo autor.

A maioria dos músicos (92,9%) declararam não ter pais ou responsáveis que sejam profissionais da música (instrumentistas ou professores de música). No campo “Outras profissões” citaram algumas delas de forma muito diversificada e aleatória: médico, odontólogo (dentista), administrador(gestor), enfermeiro, contador, engenheiro civil, arquiteto, professor, policial, lavrador, eletricitista, pedreiro, etc: não emergindo nenhuma caracterização relevante, mesmo estratificando por naipes. No Gráfico 9, apresento esse atributo de forma estratificada.

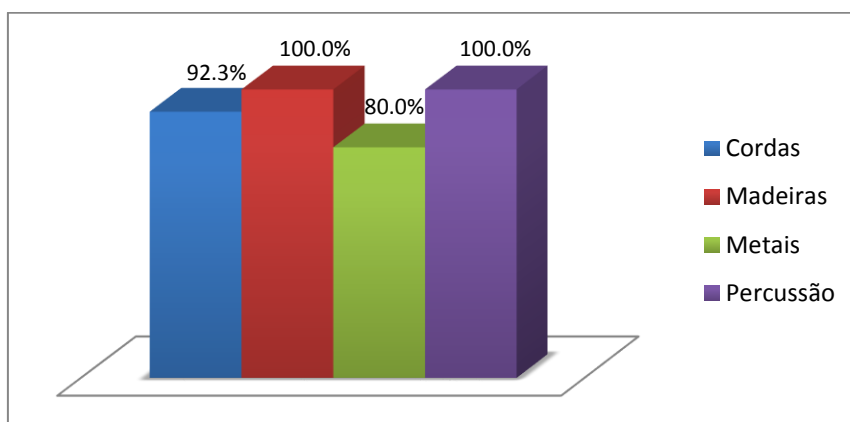


Gráfico 9 – Pais ou responsáveis que não são músicos  
Fonte: Elaborado pelo autor.

O destaque do atributo “Profissão dos pais ou responsáveis” é das minorias. Apenas 7,7% das cordas e 20% dos metais, declararam terem pais ou responsáveis que sejam músicos. Quanto à primeira interpretação do condicionamento social<sup>79</sup> como herança de família (Petruz e Echternacht 2004; Lehmann 1995), que preconiza a

<sup>79</sup>“O condicionamento social é fundamental à construção da vocação musical (...). Nesse sentido, a primeira conclusão possível é que a vocação musical é um bem cultural herdado de família, sejam pais músicos profissionais, amadores ou de certo modo frustrados” (Petruz e Echternacht 2004, 54).

influência dos pais ou responsáveis<sup>80</sup> (que exerçam/exerceram ocupação musical: músicos instrumentistas ou professores de música) na opção do indivíduo pela carreira de músico, quase por unanimidade, 92,9% dos músicos da OSBA declararam que seus pais ou responsáveis não são profissionais da música, portanto tal condicionamento social não se constitui uma característica desta população.

No que se refere à segunda interpretação do condicionamento social vinculada aos aspectos socioeconômicos, analisando as profissões dos pais dos músicos da OSBA, citadas por alguns de forma bem diversificada e aleatória, não foi caracterizado tal condicionamento social<sup>81</sup> nesta população, conforme classificação dos músicos realizada nos estudos de Lehmann (1995): (i) Classe instrumental elitizada com recrutamento em classes sociais dominantes, e; (ii) Classe instrumental popular com recrutamento em classes sociais dominadas (ou proletárias).

Quanto à origem por nascimento, em todas as famílias instrumentais, a maioria declarou nascer em capitais brasileiras, como está ilustrado no Gráfico 10. E a minoria declarou nascer em cidades do interior do Brasil e em outros países.

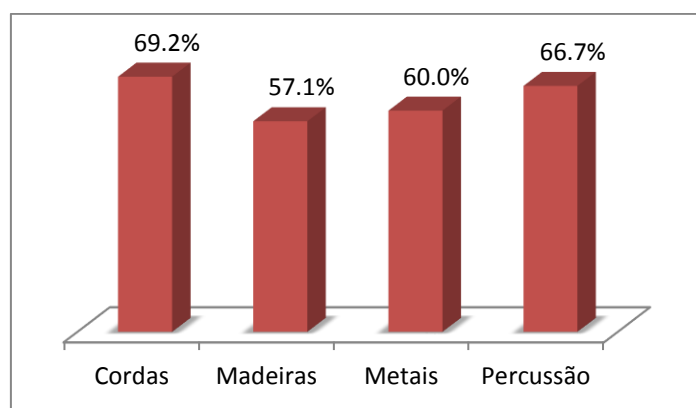


Gráfico 10 – Músicos da OSBA nascidos em capitais brasileiras  
Fonte: Elaborado pelo autor.

O único atributo que fez jus geográfica hierarquização instrumental sinfônica identificada por Lehmann (1995), foi a origem dos músicos brasileiros (85,7%) que em sua maioria são proveniente, por nascimento, de capitais brasileiras (64,3%), o que

<sup>80</sup>Para efeito desta pesquisa, “responsáveis civis” são aqueles que criaram o músico: sejam familiares, pais adotivos ou tutores por determinação judicial.

<sup>81</sup>“O condicionamento social é fundamental à construção da vocação musical” (Petrus e Echternacht 2004, 54).

deva ocorrer devido ao acesso às escolas de música com status de faculdade<sup>82</sup>, que emitam diploma de graduação universitária, com autorização e reconhecimento do MEC<sup>83</sup>.

O naipe de cordas tem a maior quantidade de músicos nascidos no exterior, 23,1% (Romênia, Peru e Rússia), seguido das madeiras, com 14,3% (Colômbia). Nos metais e percussão inexistem. Somente 28,6% (menos de 1/3) declararam-se nascidos na cidade em que a OSBA está sediada, Salvador – capital do estado da Bahia.

Todos esses aspectos das propriedades sociais dos músicos da OSBA, numa avaliação de todos os atributos elegidos no modelo de análise, em conjunto ou isoladamente, comportaram-se de forma clara a não justificar ou a não refletir a hierarquização instrumental sinfônica fundamentada nas propriedades sociais dos músicos, identificada por Lehmann (1995).

### **3. Análise da inclusão social feminina**

Referente a faixa etária, constatei que quase a metade (48,1%) estão na faixa etária entre 50 a 59 anos, e 11,1% estão na faixa etária de 60 a 69 anos, como ilustrado no Gráfico 11. Como a idade para aposentadoria no Brasil é de 65 anos para homem e 60 anos para a mulher<sup>84</sup>, a expectativa é que daqui há alguns anos, em torno 11,1% da orquestra seja renovada por novos músicos, o que se constitui uma possível oportunidade de ampliação da participação feminina.

---

<sup>82</sup>No Estado da Bahia, por exemplo, só há três cursos universitários de música, com aulas presenciais: FACESA (Faculdade Evangélica de Salvador), UCSAL (Universidade Católica do Salvador) e UFBA (Universidade Federal da Bahia). Sendo apenas a UFBA, universidade pública. Todas com sede e funcionamento na capital, Salvador.

<sup>83</sup>Ministério da Educação e Cultura do Brasil.

<sup>84</sup>“Aposentadoria por idade”, Previdência Social do Brasil, acessado em 01 de junho de 2017, <http://www.previdencia.gov.br/servicos-ao-cidadao/todos-os-servicos/aposentadoria-por-idade/>.

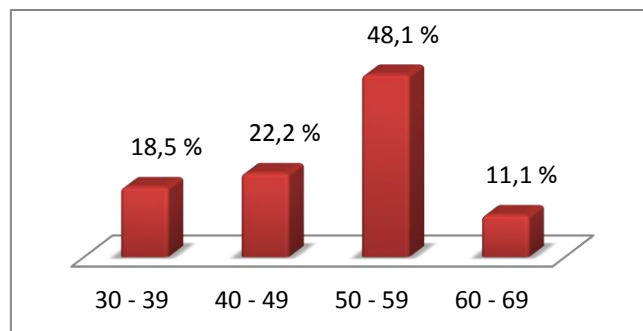


Gráfico 11 – Faixa etária dos músicos da OSBA  
Fonte: Elaborado pelo autor.

De acordo com o Gráfico 12, a participação feminina na OSBA não é proporcional as populações brasileira<sup>85</sup> e baiana<sup>86</sup>, em que as mulheres são a maioria, assim, me parece pouco signicante o presença da mulher na OSBA. No entanto, no que se refere a sua ocupação funcional dentro do corpo artístico, há, proporcionalmente, mais mulheres solistas que homens, conforme ilustra os Gráficos 13 e 14.

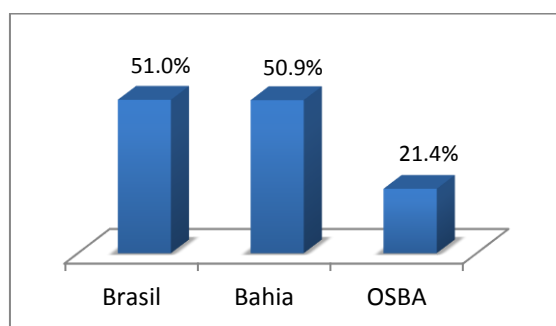


Gráfico 12 – Comparação da participação feminina na OSBA  
Fonte: Senso Demográfico do IBGE de 2010 e Assessoria da OSBA.

<sup>85</sup>Conforme o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), no Senso Demográfico de 2010, dos 190.732.694 brasileiros, 97.342.162 eram mulheres (51,04%) e 93.390.532 eram homens (48,96%). Acessado em 19 de abril de 2017, <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2010/11/censo-aponta-1907-milhoes-de-brasileiros-em-2010.html>.

<sup>86</sup>Conforme o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), no Senso Demográfico de 2010, dos 14.016.906 baianos, 7.138.640 eram mulheres (50,93%) e 6.878.266 eram homens (49,07%). Acessado em 19 de abril de 2017, [http://www.ibge.gov.br/estadosat/temas.php?sigla=ba&tema=sinopse\\_censodemog2010](http://www.ibge.gov.br/estadosat/temas.php?sigla=ba&tema=sinopse_censodemog2010).



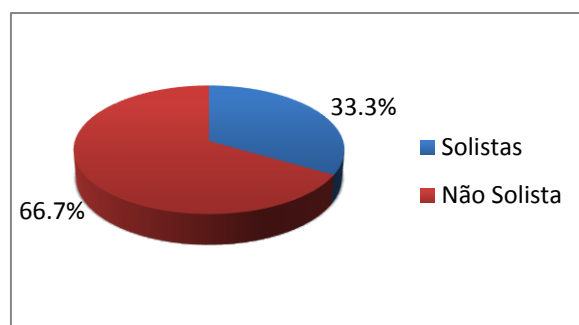


Gráfico 13 – Mulheres solistas no corpo artístico da OSBA

Fonte: Elaborado pelo autor.

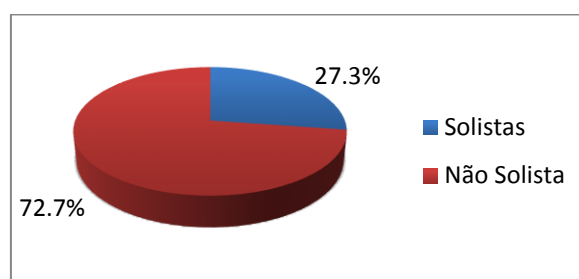


Gráfico 14 – Homens solistas no corpo artístico da OSBA

Fonte: Elaborado pelo autor.

Ao ocuparem uma maior posição de destaque na orquestra (33,3% das mulheres são solistas, em contraposição aos 27,3% dos homens), a participação feminina na OSBA parece contradizer às questões de gênero no meio sinfônico, constatadas Lehmann (1995) e Allmendinger *et al.* (1996): mesmo sendo minoria na OSBA, a mulher não está subjugada socialmente (por ter sua maioria em naipes relevantes, com destaque para as cordas; e por exercerem proporcionalmente, mais que os homens, a posição de solista), e nem está subjugada economicamente (já que os solistas tem remuneração superior). Suponho apenas o indício de um menor acesso das mulheres à formação musical.

E ainda, quanto à participação feminina na OSBA, como vislumbro no Gráfico 12, encontra-se em aproximadamente 21%, exatamente a média identificada por Allmendinger *et al.* (1996) em seus estudos realizados em 78 orquestras sinfônicas. A socialização organizacional aqui, compreende o processo de Recomposição de Gênero (Allmendinger *et al.* 1996), como ajustamento a um grupo de trabalho, normas e valores (Feldman *apud* Silva 1995) em que, a OSBA encontra-se na sua Fase 2: uma probabilidade de tensão no ambiente organizacional em que as mulheres passam a ter

um conjunto de colegas, podendo compartilhar ideias, sentimentos e percepções, e obter força política dentro da orquestra.

#### 4. Identificação da vocação dos músicos

No que tange a vocação, como pode ser visto no Gráfico 15, apenas 10,7% dos músicos da OSBA declararam entender vocação como um chamado superior; obliteração de escolha e imposição de destino, que caracteriza e define a vocação artística tradicional; em contrapartida, a maioria, cerca de 89,3%, compreende a vocação no seu sentido leigo<sup>87</sup>, de *ethos* moderno, tripartida nas alternativas: escolha de um talento (50%), opção por uma carreira profissional (17,9%) e ainda, condicionamento social (21,4%).

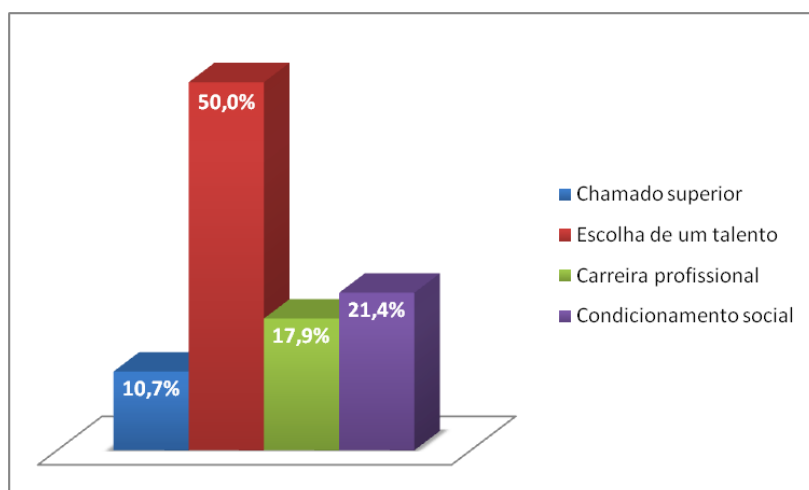


Gráfico 15 – A vocação dos músicos da OSBA  
Fonte: Elaborado pelo autor.

A vocação artística tradicional, é uma busca pela transcendência que se traduz na obliteração de escolha ou imposição de destino, afirma Adenot (2010), jamais constituindo-se uma escolha ou opção, seja por desenvolver um talento, por uma carreira profissional ou ainda, consequência de um condicionamento social<sup>88</sup>. A

---

<sup>87</sup>Ratificando a vocação leiga de *ethos* moderno: “Essas vocações referem-se mais à uma profissão no sentido normativo, o que pouco se assemelha a vocação artística ou religiosa que é abraçada sem cálculo econômico ou de carreira” (Adenot 2010, 5).

<sup>88</sup>Já foi identificado que o atributo “condicionamento social familiar” na OSBA não corresponde a hierarquização dos instrumentos da orquestra.

vocação artística, representada apenas por 10,7% da OSBA, me faz entender que, nesta orquestra, a vocação artística não constitui-se um pré-requisito para um músico instrumentista tornar-se um integrante da orquestra, concordando com Adenot (2010). Já a vocação leiga, de *ethos* moderno, representada por uma maioria de 89,3% dos músicos da OSBA, de acordo com Adenot (2010), tem como pré-requisito uma escolha ou opção. Sendo o condicionamento social, em sua dimensão familiar, não identificado como característica desta população. A escolha em desenvolver o talento musical ou a opção pela carreira de músico instrumentista, ocorrem em detrimento à uma expectativa que parece ser objeto maior de satisfação do indivíduo.

Quanto a relação do músico da OSBA com a música, de acordo com o Gráfico 16, há uma predominância de 42,9% de fruição e prazer. Sacrifício e abnegação (características próprias da vocação artística tradicional) e reconhecimento, obtiveram os menores resultados, 3,6% cada. A utilidade à sociedade, a afirmação pessoal e o reconhecimento, estão ligados ao sentido moderno da vocação leiga, de escolha por uma carreira profissional em detrimento de um retorno, seja financeiro, realização pessoal, status social, etc.

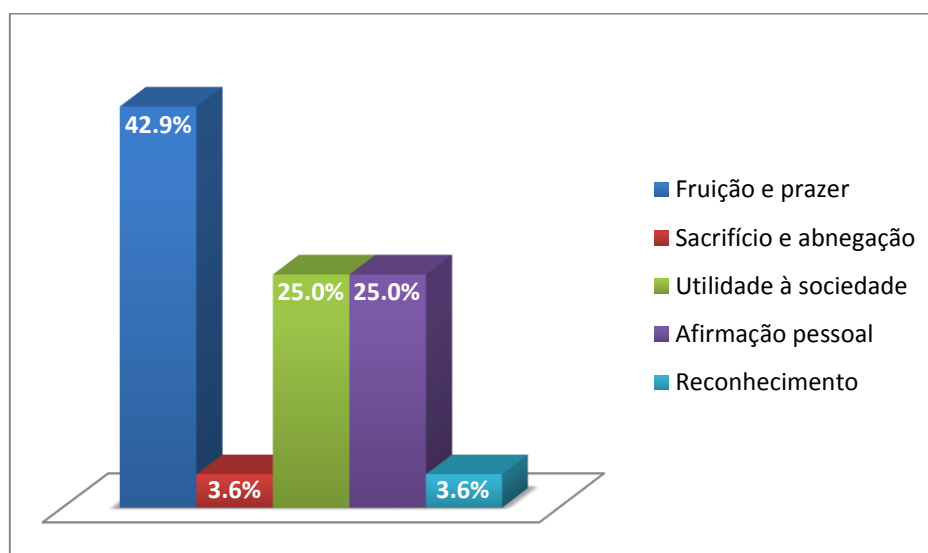


Gráfico 16 – Os músicos da OSBA e a relação com a música  
Fonte: Elaborado pelo autor

Em sua relação com a música (Campos 2006), 42,9% dos músicos da OSBA declararam ter fruição e prazer. Acredito que tal fato tenha relação direta com a ideia

de Bendassolli e Andrade (2015) de que o significado do trabalho é construído por dois fatores, sendo o primeiro deles, o prazer: uma concepção hedonista de caracterização pós-moderna, conforme Lipovetsky (1988), tendo a arte como intrinsecamente motivadora, reforçando o coletivo imaginário de senso comum em que a música esteja relacionada somente à fruição e ao lazer, raramente associada ao labor (Fragelli e Günther 2009).

Quanto a gratificação musical, consoante o Gráfico 17, a predominância foi de 64,3% para interpretação, que é a atividade por excelência do músico sinfônico. Em seguida, o reconhecimento (característica da vocação leiga) do público, com 25,0%. Outro destaque está para o atributo “estudo”, pois mesmo os músicos tendo algo grau de formação em música (92,9% de graduados e pós-graduados), o percentual de músicos que tem o estudo da música como gratificante, foi apenas de 7,1%. Ressalto também o percentual de 0,0% de gratificação para o reconhecimento por parte de outros músicos.

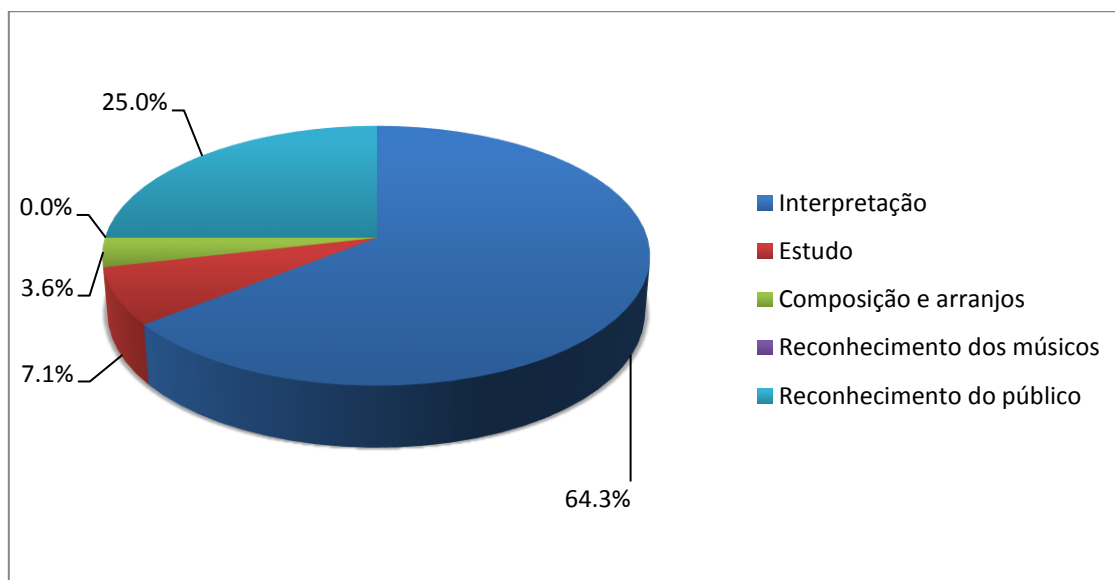


Gráfico 17 – Os músicos da OSBA e a gratificação musical  
Fonte: Elaborado pelo autor.

Ainda sobre a gratificação com a prática musical (Campos 2006), a constatação de que a maioria de dos músicos da OSBA (64,3%) tem na interpretação sua maior gratificação, parece ter relação direta com os argumentos de Bendassolli e Andrade (2015) em que o significado do trabalho é construído por dois fatores: sendo o segundo deles, o fluxo, que se traduz numa sensação de grande integração do

trabalhador (o músico) com o objeto de trabalho (a música). Então, entendo que na OSBA, a interpretação musical tem um papel importante nesta integração, e assim, na construção do significado do trabalho de músico instrumentista.

Há uma contradição quanto ao nível de formação teórica, em que 92,9% tem nível superior (curso universitário na área de música), 53,6% tem pós-graduação, 42,9% com pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado), porém, apenas 7,1% declararam ter gratificação no estudo de música. Numa necessidade de adequar-se ao imaginário coletivo de senso comum, o músico da OSBA parece adequar sua Representação Social (Adenot 2010), para confirmar seu prazer na “atividade fim” do músico sinfônico: a interpretação. E ainda, colabora na inferência quanto ao alto nível de formação teórica como uma resposta à exigência do mercado de trabalho, mesmo não constituindo um pré-requisito de ingresso na orquestra.

## 5. Avaliação da satisfação geral no trabalho

A Teoria Bifatorial de Herzberg é didática ao fazer a distinção entre os fatores intrínsecos, ligados a subjetividade, vocação, valores e significados; e extrínsecos, que estão ligados ao ambiente organizacional. Na Tabela 4 apresento, além dos índices de satisfação dos fatores intrínsecos e extrínsecos, o Índice Geral de Satisfação no Trabalho (neste recorte de tempo em que foi realizado a recolha dos dados), que obteve o valor de 4,32. Assim, através da Tabela 5 (Anexo II), identifico que 53,57% dos músicos da OSBA estão acima do Índice Geral de Satisfação no Trabalho, tendo, 75,00% acima dos fatores intrínsecos e 21,43% acima dos fatores extrínsecos.

<b>SATISFAÇÃO GERAL NO TRABALHO</b>	
Realização pessoal	4,62
Significado do trabalho	4,76
<b>Fatores Intrínsecos</b>	<b>4,69</b>
A organização (orquestra) e o ambiente de trabalho	3,59
Política institucional e relações interpessoais	4,34
Status no grupo e estabilidade no trabalho	3,89
<b>Fatores Extrínsecos</b>	<b>3,94</b>
<b>Índice Geral</b>	<b>4,32</b>

Tabela 4 – Satisfação laboral dos músicos da OSBA  
Fonte: Elaborado pelo autor.

As questões 16 e 17 do questionário referem-se aos fatores intrínsecos:

a) Na Questão 16 – *Quanto à sua realização pessoal* – a média foi de 4,62 (abaixo do índice dos fatores intrínsecos, conforme Tabela 4). Nesta questão, os atributos relacionados foram: sinto prazer no meu trabalho; considero meu trabalho interessante; gosta do que faço; sou feliz com o trabalho que realizo; me identifico com o meu trabalho; meu trabalho proporciona aprimoramento profissional; tenho satisfação pessoal no trabalho; e sinto-me famoso e prestigiado em ser músico.

b) Na Questão 17 – *Quanto ao significado que você atribui ao seu trabalho na OSBA* – a média foi de 4,76 (acima do índice dos fatores intrínsecos, conforme Tabela 4). Nesta questão, os atributos relacionados foram: sou vocacionado para o trabalho de músico orquestral; meu trabalho é desafiador; meu trabalho é importante; meu trabalho é criativo e original; e meu trabalho é útil a sociedade.

Tendo os aspectos relativos a realização pessoal (Questão 16), com média abaixo do índice dos fatores intrínsecos, destaco nesse panorama:

- O Respondente n.09 (conforme Tabela 5 – Anexo II), do naipe de cordas, considerado a elite na hierarquização instrumental sinfônica, apresenta média 3,50, com destaque para sua avaliação mais precária<sup>89</sup> nos quesitos “Tenho satisfação pessoal no trabalho” e “Sinto-me famoso ou prestigiado em ser músico”;
- O Respondente n.26 (conforme Tabela 5 – Anexo II), do naipe de percussão, considerado o menos prestigiado na hierarquização instrumental sinfônica, apresenta média 4,13, com destaque para avaliação precária no quesito “Sinto-me famoso e prestigiado em ser músico”.

As questões 18, 19 e 20, do questionário, referem-se aos fatores extrínsecos: (i) Na Questão 18 – *Quanto à organização (orquestra) e seu ambiente de trabalho* – a média foi de 3,59 (abaixo do índice dos fatores extrínsecos, conforme Tabela 4); (ii) Na Questão 19 – *Quanto à política institucional e as relações interpessoais* – a média foi de 4,34 (acima do índice dos fatores extrínsecos, conforme Tabela 4); (iii) Na Questão

---

<sup>89</sup>Para efeito desta pesquisa, avaliação precária de um atributo é aquela com valor menor ou igual a 2 (dois).

20 – *Quanto ao status e a estabilidade no trabalho* – a média foi de 3,89 (abaixo do índice dos fatores extrínsecos, conforme Tabela 4).

Nesse panorama destaco também o Respondente n.17 (conforme Tabela 5 – Anexo II), que obteve as menores médias nas classes de atributos que estão abaixo do índice de fatores extrínsecos: (i) A OSBA como organização e o seu ambiente de trabalho, com média 2,15; (ii) Ao status no grupo e a estabilidade no trabalho, com a média 2,50. Ambas as classes de atributos não contribuem positivamente para o índice dos fatores extrínsecos.

Judge e Klinger (2008) argumentam que os trabalhadores podem ter o mesmo trabalho e experimentar as mesmas características do trabalho, e ainda assim terem diferentes níveis de satisfação. O autores exemplificam tal argumento, apresentando o desenvolvimento pessoal como moderador da relação entre os aspectos intrínsecos e a satisfação. Assim, ao analisar a satisfação no trabalho, eximindo-me dos fatores extrínsecos (que estão ligados a organização e ao ambiente de trabalho), e tomando como base para análise os fatores intrínsecos (pois estão diretamente ligados a subjetividade, como os valores, as crenças e a vocação); na Tabela 5 (Anexo II), estratifiquei os fatores intrínsecos na polarização: (i) Mais satisfeitos<sup>90</sup>, e; (ii) Menos satisfeitos<sup>91</sup>, segundo apresento a seguir, na Tabela 6, e identifiquei que todos são de vocação tipo leiga, de *ethos* moderno (Adenot 2010), que tem como pré-requisito uma escolha ou opção, seja por um determinado talento que o indivíduo identifique em si, ou por uma determinada carreira profissional, ou ainda pelo condicionamento social (conforme já apresentado na Parte II - item 4. Identificação da vocação dos músicos).

---

<sup>90</sup>Com médias acima do índice de satisfação dos fatores intrínsecos (4,69), conforme a Tabela 4 – Satisfação laboral dos músicos da OSBA.

<sup>91</sup>Com médias abaixo do índice de satisfação dos fatores intrínsecos (4,69), conforme a Tabela 4 – Satisfação laboral dos músicos da OSBA.

FATORES INTRÍNSECOS	
Respondente n. 07	5,00
Respondente n. 16	5,00
<b>Média dos mais satisfeitos</b>	<b>5,00</b>
Respondente n. 09	4,05
Respondente n. 20	4,04
<b>Média dos menos satisfeitos</b>	<b>4,05</b>

Tabela 6 – Os fatores intrínsecos e a satisfação laboral dos músicos da OSBA

Fonte: Elaborado pelo autor.

Baseando-me na vocação, como está ilustrado no Gráfico 18, todos músicos respondentes identificados com vocação artística estão com as médias acima do Índice Geral de Satisfação no Trabalho (apresentado na Tabela 4): (i) Realização pessoal<sup>92</sup>; (ii) Significado do trabalho<sup>93</sup>, e; (iii) Fatores intrínsecos.

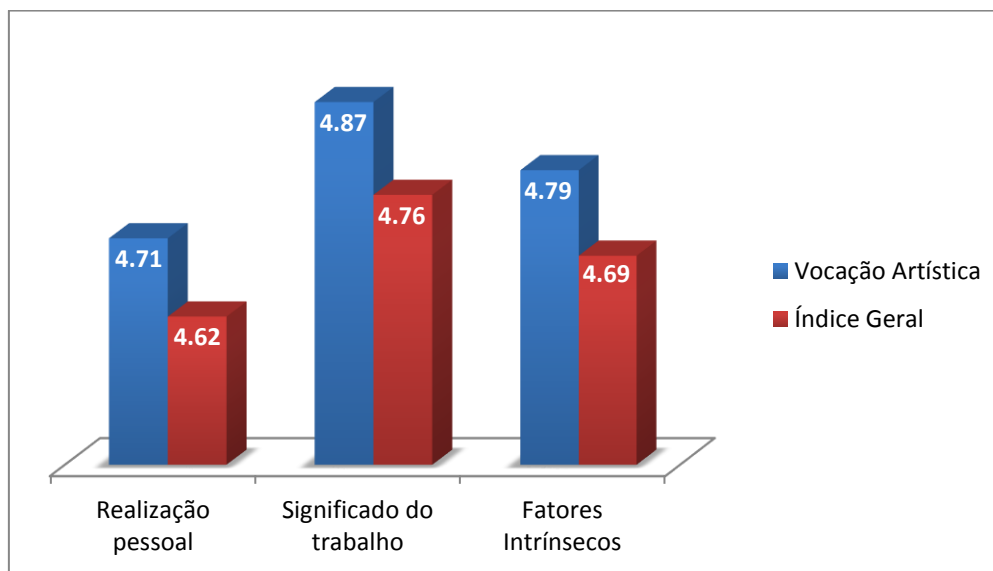


Gráfico 18 – A satisfação laboral e a vocação artística na OSBA

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em contraposição, conforme apresento no Gráfico 19, dos músicos respondentes identificados com vocação leiga, estão todos com as médias abaixo das respectivas médias do índice geral de satisfação geral no trabalho (apresentado na Tabela 4): (i) Realização pessoal; (ii) Significado do trabalho, e; (iii) Fatores intrínsecos.

<sup>92</sup>Questão 16, do questionário.

<sup>93</sup>Questão 17, do questionário.



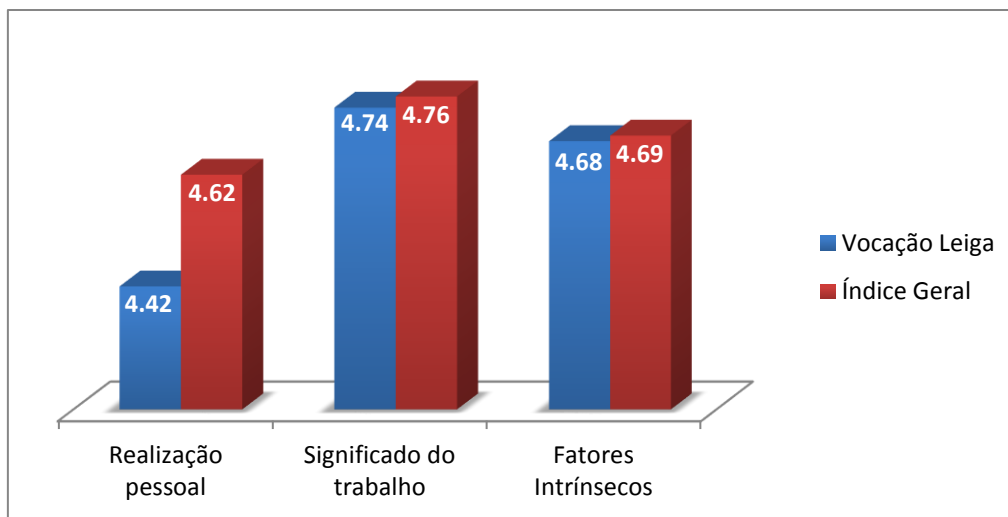


Gráfico 19 – A satisfação laboral e a vocação leiga na OSBA  
Fonte: Elaborado pelo autor.

## 6. Da relação entre a satisfação e vocação

Mesmo sendo a satisfação no trabalho um fenômeno complexo, já que se refere a um estado subjetivo e sujeito a muitas variações (Carlotto e Câmara 2008) e portanto, constitui-se uma variável multifatorial (Tamayo 2000), identifiquei nesta pesquisa que nos fatores intrínsecos referentes a realização pessoal e significado do trabalho (onde encontra-se inserida a vocação), há uma possível utilização da representação social do músico, em que reveste-se da vocação artística com a finalidade de não perder seu status de artista, já legitimado socialmente e presente no imaginário coletivo de senso comum (Adenot 2010)<sup>94</sup>.

Para início desta análise, a mensuração e construção do Índice Geral de Satisfação no Trabalho, apresentado na Tabela 5 (Anexo II), permitiu-me identificar que 53,57% dos músicos estão acima do índice geral que obteve o valor de 4,32, logo, devo inferir que a maioria dos músicos da OSBA encontram-se razoavelmente satisfeitos em suas atividades laborais<sup>95</sup>.

Baseando-me na Teoria Bifatorial de Herzberg, nas suas duas dimensões e classes de atributos, identifiquei que: (i) 75% dos músicos estão acima do valor 4,69

<sup>94</sup>Adenot (2010) advoga a necessidade do músico em apegar-se a sua representação social para não ser realocado ao estatuto do artesão, ou de um mero trabalhador manual.

<sup>95</sup>No recorte de tempo em que a os dados foram coletados em campo.

(índice dos fatores intrínsecos: realização pessoal e significado do trabalho); (ii) 21,43% dos músicos estão acima do valor 4,32 (índice dos fatores extrínsecos: organização e ambiente de trabalho; política institucional e relações pessoais; status no grupo e estabilidade no trabalho).

Associando o nível de satisfação dos fatores intrínsecos à identificação da tipicidade da vocação músico (Adenot 2010), se artística (no sentido tradicional de obliteração de escolha, chamado superior, transcendência) ou leiga de *ethos* moderno<sup>96</sup> (que preconiza escolha de um talento, opção por uma determinada carreira e condicionamento social), obtive parâmetros para comparações polarizadas do tipo “mais satisfeitos” e “menos satisfeitos”. Desta análise polarizada, tendo como base a satisfação dos fatores intrínsecos, não identifiquei nenhum atributo relacionado as propriedade sociais dos músicos da OSBA, como nível de formação teórica, sexo, faixa etária, posição exercida no corpo artístico<sup>97</sup>, que pudesse se comportar de forma a exercer uma possível de predição sobre a satisfação (Martins e Santos 2006), com exceção dos atributos: vocação e família instrumental.

Sobre o atributo vocação: os dois respondentes “mais satisfeitos” e os dois respondentes “menos satisfeitos”, todos eles, são de vocação leiga. Sobre o atributo família instrumental, dos dois respondentes mais satisfeitos são, um das cordas e o outro das madeiras; e dos dois respondentes menos satisfeitos são, um das cordas e o outro das madeiras. Mas, apesar da caracterização que entre os mais e menos satisfeitos só há músicos dos naipes de cordas e madeiras, não identifiquei nesse atributo da dimensão propriedade social dos músicos o exercício de papel preditor da satisfação.

Em relação ao atributo vocação, há expectativas provenientes da vocação leiga que preconiza a escolha em desenvolver um talento ou optar por uma carreira profissional, em detrimento de status, reconhecimento, retorno financeiro, entre outros; expectativa esta que me parece ser objeto maior de satisfação do indivíduo.

---

<sup>96</sup>Sob a influência da Modernidade, em que o indivíduo passou a operar por escolha e conveniência pessoal, em função do seu próprio gosto, objetivando desenvolver uma atividade produtiva (Adenot 2010).

<sup>97</sup>Se é solista (*spalla* ou chefe de naipe) ou *tutti* (assistente ou fila), conforme classificação de Lehmann (1995).

Um exemplo é a respondente n. 09 (conforme Tabela 5 – Anexo II): declarou que sua relação com a música não é baseada no reconhecimento social, e que não considera o reconhecimento do público o aspecto mais gratificante da prática musical mas, impacta negativamente a sua média de realização pessoal (menor média entre todos os respondentes desta pesquisa) e por consequência, dos fatores intrínsecos (segunda menor média de fatores intrínsecos entre todos os respondentes desta pesquisa) ao avaliar precariamente o item “Sinto-me famoso e prestigiado em ser músico”.

Tal exemplo me sugere uma expectativa de status e reconhecimento como um retorno ou recompensa da carreira de músico orquestral, fazendo da vocação um aspecto preditor da satisfação, e o seu não alcance (ou não conquista) no recorte de tempo em que o inquérito foi realizado, gerou frustração em função dessa expectativa subjetiva e peculiar à vocação leiga; e que por uso da representação social do músico, essas expectativas não foram expressas nas partes iniciais do inquérito (relação com a música e gratificação na prática musical). No imaginário coletivo de senso comum ou dos próprios músicos, “não se concebe a ideia de um músico profissional que não seja dotado, devotado à sua arte e apaixonado pela música” (Adenot 2010, 9). Adenot (2010) também advoga a necessidade do músico em apegar-se a essa representação social, para não ser realocado ao estatuto do artesão, ou de um mero trabalhador manual (Elias e Schroter 1995; Heinich 2008; e Bertero 2001). A representação social do músico empresta à ocupação musical um caráter artístico, classicamente humanístico e presente na Fenomenologia da Renitência, identificada por Adorno (2001), que parece negar o aspecto laboral.

Partindo da estratificação dos fatores intrínsecos (mais satisfeitos e menos satisfeitos), tendo ambos extremos desta polarização a vocação leiga como apanágio, a princípio não me fornece respaldo suficiente para inferir sobre uma possível relação entre a satisfação e a vocação dos músicos da OSBA. Mas, tomando como base a tipicidade da vocação, encontramos uma realidade mais consistente, em que os atributos parecem comportarem-se a denotar que, na OSBA, a vocação parece assumir um papel de variável preditora da satisfação no trabalho, conforme Martins e Santos (2006).

Em referência a reflexão pós-moderna sobre um bem-estar decorrente de fatores subjetivos como a vocação, que pode ter impacto direto na percepção do

trabalho e da realidade social (Lipovetsky 1988), considero a vocação do músico da OSBA como base para minha análise, e no que tange aos músicos de vocação artística, constatei que todos os respondentes estão com suas médias de (i) Realização pessoal, (ii) Significado do trabalho e (iii) Fatores intrínsecos, acima do calculado no Índice Geral de Satisfação no Trabalho (Tabela 5 – Anexo II), claramente observado no Gráfico 18 (do item 5. Avaliação da satisfação geral no trabalho), mesmo não estando entre os mais satisfeitos.

Em contraposição, tomando como base a vocação leiga, constatei que os respondentes estão com suas médias de (i) Realização pessoal, (ii) Significado do trabalho e (iii) Fatores intrínsecos, abaixo do calculado no Índice Geral de Satisfação no Trabalho (Tabela 5 – Anexo II), claramente observado no Gráfico 19 (do item 5. Avaliação da satisfação geral no trabalho).

Dessa forma ousou inferir que, na OSBA, a vocação musical tem uma relação preditora com a satisfação no trabalho (Martins e Santos 2006), em que a vocação artística empresta um nível de resiliência (Bendassolli e Andrade 2015), que tem sua origem na obliteração de escolha, subjetividade inata do chamado e busca pela transcendência, que dá sentido a vida (Adenot 2010) e se traduz numa influência positiva na percepção e avaliação dos atributos ligados aos fatores intrínsecos da satisfação laboral. Ratificando a argumentação de Adenot (2010), se é apaixonado, vocacionado, recebeu o chamado, então não deve experimentar os infortúnios comuns da vida laboral (se entediar, reivindicar, nem sofrer em decorrência da sua condição), como identifica Adorno (2011); Lehmann (1995); e outros.

Já a vocação leiga de *ethos* moderno, caracterizada pelo pré-requisito da escolha e opção (Adenot 2010), constrói expectativas a serem alcançadas através do talento musical ou carreira de músico orquestral, tendo sua influência positiva na avaliação dos fatores intrínsecos (os mais satisfeitos), mediante o alcance dessas expectativas; e tendo influência negativa (menos satisfeitos) mediante o não alcance (frustração) dessas mesmas expectativas. Frustração esta, explicitada na identificação adorniana: “odiados ensaios” (Adorno 2011, 227), e; “a desilusão com a própria profissão” (Adorno 2011, 232).

## CONCLUSÃO

É indissociável entender o desenvolvimento e contexto históricos da orquestra sinfônica sem o estudo paralelo do desenvolvimento e contexto históricos da música clássica ocidental. A música, que esteve confinada em igrejas e mosteiros desde o século XVI, teve sua sistematização lógica e racional através das notações musicais criando uma padronização ocidental de como escrever a música e executá-la. A interpretação weberiana é que o processo de racionalização instrumental que serviu de base para o surgimento do capitalismo, impactou a cultura, a arte e a música no ocidente. A notação musical permitiu que as qualidades irracionais e místicas da música antiga fossem substituídas por qualidades racionais na música moderna. E a padronização e melhoria dos instrumentos musicais se deu por alianças comerciais entre associação de artesãos e instrumentistas.

Com a Modernidade e o surgimento da corte composta por nobres, a música saiu dos ambientes religiosos e no século XVII passou a ser executada por pequenos conjuntos denominados de orquestra de câmara que executavam música barroca, considerados a origem da orquestra sinfônica. A nobreza que consumia música, comportava-se de forma derisória diante dos músicos que eram considerados criados de libré; e a música considerada uma arte inferior que servia às outras artes como a dança e a ópera. Com a falência dos tribunais de nobreza a música sofre uma significativa mudança em seu conceito, passando a ser considerada como música absoluta e dissociada do acompanhamento vocal. Através da estética, a música instrumental passou a ter um significado puramente musical e ser ouvida exclusivamente por seu próprio valor estético. Esse novo conceito de música absoluta exigiu um novo status para o músico, que era considerado um criado ou artesão.

As revoluções econômicas do século XVIII trazem consigo uma nova estrutura social, em que a burguesia passa a consumir música e executá-la. Beethoven foi considerado o primeiro músico burguês da história. A música clássica perde sua exclusividade aristocrática e passa a ser executada em grandes ambientes urbanos teatrais, surgindo a necessidade do aumento da massa sonora através da quantidade de músicos instrumentistas, e do acompanhamento da complexidade crescente das

partituras dos novos compositores, construindo-se então a orquestra sinfônica ao formato contemporâneo.

A música clássica, de identidade elitista, serviu de dispositivo para produção social das diferenças, classificando de elite quem a executava ou a consumia. Assim, a Europa, ao reproduzir seu modo de vida nas colônias, disseminou a orquestra sinfônica e a música clássica para onde a cultura europeia se fez presente, o que parece explicar o surgimento de orquestras sinfônicas na América, e em especial, no Brasil.

Os conceitos de trabalho e vocação foram construídos a partir de contribuições weberianas e da consolidação da Modernidade, e seus questionamentos e desenvolvimento até as abordagens pós-modernas, fazendo-se necessário entender a ocupação musical como semi-profissão (ausência de um monopólio de mercado por credenciamento legal obtido através de um corpo especializado de conhecimento teórico); e sob as considerações específicas da legislação trabalhista do Brasil, que classifica o artista “músico de orquestra” como um empregado (sujeito à subordinação técnica e carga horária, previstos em contrato de trabalho).

Uma análise minuciosa sobre a estrutura e funcionamento da orquestra, que descreveu características da intimidade sinfônica como os seus processos de socialização, suas hierarquias de poder, padrões comportamentais, contradições, ritualização e teatralidade; se fez imprescindível para a compreensão do objeto e da realidade objetiva estudada, numa vinculação entre mundo teórico e real. E para consolidação teórica, se fez necessário também a definição aprofundada do conceito de vocação musical e suas tipificações, artística e leiga, como também sobre a satisfação no geral no trabalho. Quanto à satisfação laboral, pela complexidade do tema e enorme gama de interpretações e variedade de abordagens, discutiu-se autores considerados importantes e estratégicos para a construção de um panorama teórico, com direcionamento seletivo e didático para a operacionalização desta pesquisa, baseada na Teoria Bifatorial de Herzberg.

Constituindo-se uma brasilização, esta investigação desviou-se de uma exclusividade epistemológica, hegemônica e eurocêntrica (herdadas da Modernidade), e aplicou conhecimentos baseados nas experiências e contextos do Hemisfério Norte, sob as perspectivas pós-modernas da pluralidade e heterogeneidade, numa recusa de substituição de saberes mas na busca de uma renovação da produção de

conhecimento científico, emprestando relevância à este estudo: um objeto erudito e de origem europeia (a orquestra sinfônica), mas instituído como fenômeno social no Hemisfério Sul, especificamente no Brasil (a Orquestra Sinfônica da Bahia).

A importância dessa investigação se deu, não apenas por essa renovação da produção de conhecimento científico, mas também na originalidade da proposta investigativa em integrar os conceitos de trabalho, vocação e satisfação, num único estudo de caso com metodologia mista, qualitativa e quantitativa, que teve a sua coleta de dados em campo de forma objetiva, mensurando a subjetividade dos atributos para uma análise indutiva, e que permitiu o aprofundamento do fenômeno social objetivado com consistência metodológica ao cumprir os procedimentos técnicos propostos: realização de inquérito, recolha e análise de dados, caracterização e definição do objeto e população, e alcance dos objetivos gerais e específicos.

Ao avaliar as propriedades sociais dos músicos da OSBA (aspectos socioeconômicos), através dos atributos elegidos no modelo de análise, em conjunto ou isoladamente, não houve respaldo para afirmar que, conforme Lehmann (1995), que o recrutamento dos músicos da OSBA aconteça em detrimento da hierarquização instrumental e em virtude das propriedades sociais, em que as cordas tenha recrutamento na elite social, em classes sociais dominantes (onde classifica os filhos dos músicos), tendo os naipes madeiras e metais intermediários graduais, e por último a percussão, tendo seu recrutamento nas classes sociais dominadas, de origem proletária.

Ao avaliar a situação da inclusão social feminina no corpo artístico da OSBA, foi identificado que a participação masculina ainda é maioria, e ao comparar a quantidade de mulheres na OSBA com as populações brasileira e baiana, a participação feminina parece não significativa. Entretanto, as mulheres ocupam maior posição de destaque na OSBA: 33,3% das mulheres são solistas, em contraposição aos 27,3% dos homens. Contradizendo as constatações de Lehmann (1995): mesmo sendo minoria na OSBA, a mulher não está subjugada socialmente (por ter sua maioria em naipes relevantes, com destaque para as cordas; e proporcionalmente, mais solistas), e nem está subjugada economicamente (já que os solistas tem remuneração superior). Suponha-se apenas o indício de um menor acesso das mulheres à formação musical.

Foi identificada a vocação artística na OSBA, constituída por uma minoria de 10,7% em contraposição à uma maioria de vocação leiga de *ethos* moderno, representada por 89,3%. Assim, a vocação artística parece não constituir-se pré-requisito para um músico instrumentista integrar o corpo artístico da OSBA, conforme advoga Adenot (2010).

Apesar da complexidade da satisfação laboral (Carlotto e Câmara 2008), e seu caráter multifatorial (Tamayo 2000), foi construído o Índice Geral de Satisfação no Trabalho, calculado em 4,32, e identificado que 53,57% dos respondentes estão acima desse índice, sugerindo que mais da metade dos músicos da OSBA estão satisfeitos no trabalho. Porém, a avaliação da satisfação laboral foi baseada nos fatores intrínsecos: fatores em que a Teoria Bifatorial de Herzberg destina a subjetividade, vocação, realização pessoal e significado do trabalho.

Na estratificação polarizada “mais e menos satisfeitos” a vocação leiga ocupa os dois extremos, ratificando a escolha ou opção como característica básica desse tipo de vocação, em que as expectativas tornam-se condicionantes: quando alcançadas promovem muita satisfação (realização) e quando não alcançadas, promovem pouca satisfação (frustração).

Na estratificação polarizada, vocação artística *versus* vocação leiga, as médias de realização pessoal, significado do trabalho e fatores intrínsecos, comportam-se nitidamente: (i) Na vocação artística, as médias citadas encontram-se todas acima do calculado no Índice Geral de Satisfação no Trabalho, sugerindo resiliência (Bendassolli e Andrade 2015); (ii) Na vocação leiga, as médias citadas encontram-se todas abaixo do calculado no Índice Geral de Satisfação no Trabalho, sugerindo frustração.

A representação social do músico é identificada quando o respondente, na parte inicial do inquérito, faz uso do imaginário coletivo romântico para expressar sua relação e gratificação pessoal com a música de forma artística, mas na parte avaliativa dos atributos relacionados à satisfação dos fatores intrínsecos, expressa sua real expectativa (de característica vocacional leiga) demonstrando sua realização (expectativa real alcançada) ou frustração (expectativa real não alcançada).

A avaliação dos fatores intrínsecos da satisfação laboral, numa estratificação polarizada dos mais e menos satisfeitos, correlacionada com a polarização das vocações artística e leiga, constitui-se as bases para a análise da possível relação entre



a satisfação laboral e a vocação musical, sendo identificadas na OSBA: (i) A influência da representação social do músico em sua percepção da satisfação dos fatores intrínsecos; (ii) A relação preditora da vocação musical, seja artística ou leiga, sobre a percepção e avaliação da satisfação no trabalho.

As limitações para esta pesquisa se iniciam nas questões financeiras, que repousa sobre a impossibilidade de realizar tal estudo paralelamente em outras orquestras da Bahia ou do Brasil; e também, ao se deparar com a buracracia comum às estruturas estatais brasileiras, e em particular, na sua esfera estadual baiana; tendo também como outro fator de limitação a cultura endêmica e defensiva dos profissionais da música orquestral que fazem uso da representação social (legitimada pelo imaginário de senso comum) do exercício não laboral, mas artístico, de caráter romântico, em que ao expressar sua insatisfação venha ferir os valores humanísticos da arte, originados no mecenato clássico europeu. Como Adenot (2010) argumenta, o músico apega-se à sua representação social por receio de ser novamente alocado ao status de artesão ou de um mero trabalhador manual.

A posse da nova gestão da OSBA, também se constituiu uma grande limitação surgida em campo, dificultando o acesso ao objeto de pesquisa por meio da nova assessora executiva da OSBA, que alegou a não conveniência da continuidade da pesquisa mediante o período de transição que implica na definição de nova carga horária de trabalho dos músicos, mudança no funcionamento dos ensaios e estipulação de metas para o número de apresentações (concertos), conforme firmado no contrato de publicização entre o Estado e a OS (ATCA); e concomitantemente, o desligamento dos músicos contratados em caráter temporário pelo Estado (REDA) para abertura de seleção e contratação de novos músicos, agora em caráter permanente, mas através da CLT. Assim, não possibilitando um maior aprofundamento das questões subjetivas que poderiam ser melhor descritas (já que esta investigação é um estudo de caso descritivo, e não explicativo) através de uma complementação metodológica (entrevistas). A posse na nova gestão da OSBA ocorreu após a aplicação do questionário.

Entretanto, a metodologia da pesquisa realizada, a despeito das limitações de tempo, participantes e recursos financeiros, mostrou-se científica e metodologicamente consistente e respondeu, a contento, a pergunta original e as

indagações paralelas que fomentaram o modelo de análise, motivou e permitiu o alcance dos objetivos geral e específicos propostos.

As recomendações pertinentes referem-se ao: (i) Desenvolvimento desta proposta de integração dos conceitos de trabalho, vocação e satisfação aplicados à orquestra, em formatação de um “estudo comparado” entre demais orquestras sinfônicas do Brasil, numa vasta população composta por mais de cem orquestras e bandas sinfônicas: entre elas a Orquestra Sinfônica Brasileira, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, e a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília; (ii) O estudo da relação entre vocação, satisfação e virtuosismo (referência à produtividade musical na dimensão da qualidade da execução do instrumento), podendo constituir subsídios para avaliação e seleção de músicos de orquestra.

## REFERÊNCIAS

Adenot, Pauline. 2010. "A questão da vocação na representação social dos músicos". *Revista de Antropologia e Arte da UNICAMP* v. 2 n. 1: 1-15.

Adorno, Theodor W. 2011. *Introdução a Sociologia da Música*. São Paulo: Editora Unesp.

Allmendinger et al. 1996. "Life and Work in Symphony Orchestras". *The Musical Quarterly* v. 80 n. 2: 194-219.

Arroio, António. 1909. *O Canto Coral e a sua Função Social*. Coimbra: França Amado.

Arruda, Maria A. N. 2010. "A Sociologia da Cultura: interpretações e reconstruções" em *Cultura Múltiplas Leituras* de Paulo César Alves, 93-114. Bauru: EDUSC-EDUFBA.

Bauman, Zygmunt. 2001. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Bendassolli, Pedro F. e Andrade, Jairo Eduardo B. 2015. "Significado, Sentido e Tensões no Trabalho Artística". *Revista Psicologia: Organização e Trabalho* v.15 n.1: 71-81.

Bertero, Carlos O. 2001. "Orquestras Sinfônicas: Uma Metáfora Revisitada". *Revista de Administração de Empresas* v. 41 n. 3: 84-88.

Boccia, Leonardo. 2010. "Música no Encontro das Culturas: uma introdução temática da música em culturas diversas". em *Cultura Múltiplas Leituras* de Paulo César Alves, 225-318. Bauru: EDUSC-EDUFBA.

Boni, Valdete e Quaresma, Jurema. 2005. "Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em ciências sociais". *Revista dos Pós-Graduandos em Sociologia da UFSC* v. 2 n. 1(3): 68-80.

Bourdieu, Pierre F. 1996. *As Regras da Arte*. São Paulo: Editora Schuwarcz Ltda.

Britto Jr., Feres Jr. 2011. "A utilização da técnica de entrevista em trabalhos científicos". *Revista Evidência* v. 7 n. 7: 237-250. Acessado em 16 de janeiro de 2017, <http://www.uniaraxa.edu.br/ojs/index.php/evidencia/article/view/200/186>.

Calvino, Italo. 2002. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia das letras.

Campos, Luís de Melo. 2006. "*Músicos e Modos de Relação com a Música*". Doutorado, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.

Carlotto, Mary S. e Câmara, Sheila G. 2008. "Propriedades Psicométricas do Questionário de Satisfação no Trabalho (S20/S23)". *Psico-USF* v. 13 n. 2: 203-210.

Cerqueira, Daniel L. 2010. "Perspectivas Profissionais dos Bacharéis em Piano". *Revista Eletrônica de Musicologia da UFPR* v. XIII [O presente artigo não está paginado]. Acessado em 03 de maio de 2016, <http://www.rem.ufpr.br>.

Cézar, Kléos M. L. 2002. *Vocação: perspectivas bíblicas e teológicas*. Viçosa: Editora Ultimato Ltda.

Cunha, Jonas Araújo da. 2009. "*A Ética Econômica Calvinista Segundo Calvino*". XXV Simpósio Nacional de História – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 12 a 17 de julho de 2009.

Diehl, Antônio A. e Tatim, Denise C. 2004. *Pesquisa em ciências sociais aplicadas*. São Paulo: Prentice Hall.

Drucker, Peter F. 1988. "The Coming of the New Organization". *Harvard Business Review*. January-February, Reprint 88105: 3-11.

Dugguh, Stephen I. e Ayaga, Dennnis. 2014. "Job satisfaction theories: Traceability to employee performance in organizations". *Jornal of Business and Managament* v. 16: 11-18.

Durkheim, Emile. 1984. *A Divisão do Trabalho Social*. Porto: Editorial Presença.

Elias, Norbert e Schroter, Michael. 1995. *Mozart, Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

Etzkorn, K. Peter. 1964. "Georg Simmel and The Sociology of Music". *Social Force* v. 43 n. 1: 101-107.

Fischer, Ernest. 1981. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Fragelli, Thaís B.O. e Günther, Isolda de A. 2009. "Relação entre dor e antecedentes de adoecimento físico ocupacional: um estudo entre músicos instrumentistas". *Per Musi - Revista Acadêmica de Música* n. 19: 18-23.

Frederickson, Jon. e Rooney, James F. 1990. "How the Music Occupation Failed to Become a Profession". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* v. 21 n. 2: 189-206.

Freidson, E. 1986. *Professional Powers*. London: University of Chicago Press.

Fundação Cultural de Curitiba. "*Lei Rouanet: como funciona?*". Acessado em 29 de agosto de 2016, <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/apoie-a-cultura/leiRouanet/como-funciona>.

Giddens, Anthony. 1991. *As Consequências da Modernidade*. São Paulo: Fundação Editora UNESP.

Giddens, Anthony. 2002. *Modernidade de Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Gil, Antônio C. 2008. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Editora Atlas.

Goffman, Erving. 1993. *A Representação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Lisboa: Relógio D'água Editores Ltda.

Heinich, Nathalie. 2008. *A Sociologia da Arte*. São Paulo: ADUSC.

Henrique, Luís L. 2004. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Judge, T. A. e Klinger, R. 2008. "Job satisfaction: Subjective well-being at work" em *The Science of Subjective Well-Being* de M. Eid, & R. Larsen, 393-413. New York: Guilford Publications.

Kalleberg, Arne L. 1977. "Work Values and Job Rewards: A Theory of Job Satisfaction". *American Sociological Review* v. 42 n. 1: 124-143.

Larson, M. 1978. *The Rise of Professionalism: A sociology analysis*. London: University of California Press.

Lehmann, Bernard. 1995. *L'envers de l'harmonie*. Actes de la Recherche en Sciences Sociales n.110: 03-21.

Lipovetsky, Gilles. 1988. *A Era do Vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'água Editores Ltda.

Magalhães, Vasco P. 2005. *Vocação e vocações pessoais*. Braga: Editorial A. O.

Maroy; et all. 1997. *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradativa Publicações Ltda.

Marqueze, Elaine C. e Moreno, Cláudia R. 2005. "Satisfação no trabalho: uma breve revisão". *Revista Brasileira de Saúde Ocupacional* v. 30 n.112: 69-79.

Martins, Maria do C. F. e Santos, Gisele E. 2006. "Adaptação e validação do construto da Escala de Satisfação no Trabalho". *Psico-USF* v. 11 n. 2: 195-205.

Maximiano, C. A. 2010. *Teoria Geral da Administração: Da Revolução Urbana à Revolução Digital*. São Paulo: Editora Atlas.

Ministério da Cultura do Brasil. 2016. "*Fundo Nacional de Cultura*". Acessado em 31 agosto.  
[Http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset\\_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/fundo-nacional-de-cultura](http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/fundo-nacional-de-cultura).

Ministério da Cultura. 2016. "*Lei Rouanet*". Acessado em 29 de agosto.  
[Http://www.brasil.gov.br/cultura/2009/11/lei-rouanet](http://www.brasil.gov.br/cultura/2009/11/lei-rouanet).

Noberto, Elaine. 2010. "Economia e cultura: uma reflexão sobre a natureza do vínculo entre produção e consumo" em *Cultura Múltiplas Leituras* de Paulo César Alves, 199-228. Bauru: EDUSC-EDUFBA.

Nunes, J. A. 2001. "Teoria crítica, cultura e ciência: o(s) espaço(s) e o(s) conhecimento(s) da globalização" em *Globalização: fatalidade ou utopia?* De Boaventura de Sousa Santos, 297-338. Porto: Afrontamento.

Perrusi, Artur. 2000. "Profissão, Vocação e Medicina". *Revista Política & Trabalho* n. 16: 73-84.

Petrus, Ângela M. F. e Echternacht, Eliza H. de O. 2004. "Dois Violinistas e uma Orquestra: Diversidade Operatória e Desgaste Músculo-Esquelético". *Revista Brasileira de Saúde Ocupacional* v. 29 n. 109: 31-36.

Pires, Rui Pena. 2014. "Modelo Teórico de Análise Sociológica". *Revista Sociologia, Problemas e Análise* n. 74: 31-50. Acessado em 16 de janeiro de 2017, <https://spp.revues.org/1426>.

Quivy, Raymond e Campenhoudt, Luc Van. 2005. *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradativa.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos. 1990. "Mecenato cultural de empresas em Portugal". *Análise Social* v. XXV n. 107: 375-439.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos. 1994. "Deambulação pelos novos mundos da arte e da cultura". *Análise Social* v. XXIX n. 125/126: 417-439.

Silva, Rui Brites Correia da. 1995. "A Sociologia das Organizações e a Problemática da Satisfação com o Trabalho na Sociedade da Comunicação". Mestrado, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.

Solomon, Maynard. 1994. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Tamayo, Álvaro. 2000. "Prioridades axiológicas e satisfação no trabalho". *Revista de Administração* v. 35 n. 2: 37-47.

Turley, Alan C. 2001. "Max Weber and the Sociology of Music". *Sociological Forum* v. 16 n. 4: 633-653.

Vieira, Sonia. 2009. *Como elaborar questionários*. São Paulo: Editora Atlas.



Weber, Max. 2005. *A Ética Protestante e O Espírito Capitalista*. Barcarena: Editorial Presença.

Yin, Robert K. 2001. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Disposição padrão da orquestra sinfônica em concerto ao palco (fluxograma espacial) .....	26
Figura 2 – Disposição espacial padrão da orquestra sinfônica em concerto ao palco (vista longitudinal) .....	27
Figura 3 – Organograma funcional da OSBA .....	74

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Comparação do percentual de graduação universitária da OSBA .....	80
Gráfico 2 – Índice geral de formação teórica em música na OSBA .....	80
Gráfico 3 – Composição do corpo artístico da OSBA .....	81
Gráfico 4 – Comparação da graduação universitária no corpo artístico da OSBA .....	82
Gráfico 5 – Estruturas de convivência no domicílio predominantes na OSBA .....	82
Gráfico 6 – Os músicos da OSBA e sua participação econômica no domicílio .....	83
Gráfico 7 – Comparação das funções dos músicos no corpo artístico da OSBA .....	84
Gráfico 8 – Função predominante nos naipes da OSBA .....	85
Gráfico 9 – Pais ou responsáveis que não são músicos .....	85
Gráfico 10 – Músicos da OSBA nascidos em capitais brasileiras .....	86
Gráfico 11 – Faixa etária dos músicos da OSBA .....	88
Gráfico 12 – Comparação da participação feminina da OSBA .....	88
Gráfico 13 – Mulheres solistas no corpo artístico da OSBA .....	89
Gráfico 14 – Homens solistas no corpo artístico da OSBA .....	89
Gráfico 15 – A vocação dos músicos da OSBA .....	90
Gráfico 16 – Os músicos da OSBA e a relação com a música .....	91
Gráfico 17 – Os músicos da OSBA e a gratificação musical .....	92
Gráfico 18 – A satisfação laboral e a vocação artística na OSBA .....	96
Gráfico 19 – A satisfação laboral e a vocação leiga na OSBA .....	97

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Quantidade de músicos da OSBA distribuídos por instrumentos .....	76
Tabela 2 – Vínculo trabalhista dos músicos da OSBA .....	79
Tabela 3 – Estruturas de convivência no domicílio do naipe de madeiras .....	83
Tabela 4 – Satisfação laboral dos músicos da OSBA .....	93
Tabela 5 – Índice geral de satisfação no trabalho (Anexo II) .....	129
Tabela 6 – Os fatores intrínsecos e a satisfação laboral dos músicos da OSBA .....	96

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Modelo de análise .....	65
Quadro 2 – Métodos e técnicas de pesquisa .....	68
Quadro 3 – Funções e atribuições dos músicos da OSBA .....	77

## **ANEXO I – QUESTIONÁRIO**

### Questionário de Pesquisa Científica

Convidamos o(a) Sr.(a) para participar da pesquisa de mestrado intitulada “Trabalho, Vocação e Satisfação na Orquestra Sinfônica”, em desenvolvimento no programa de Pós-Graduação em Sociologia Econômica e das Organizações da FCSH - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação da Profa. Dra. Helena Serra. A pesquisa pretende analisar como o processo de socialização dos músicos de orquestra se relaciona com a vocação e a satisfação no exercício de sua atividade laboral.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de questionário. Se depois de consentir sua participação o(a) Sr.(a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independentemente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O(a) Sr.(a) não terá nenhuma despesa e também não receberá remuneração.

Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, mas sua identidade não será divulgada, obedecendo ao princípio ético do absoluto sigilo durante todo o processo da pesquisa. Para dúvidas ou qualquer informação o (a) Sr.(a) poderá entrar em contato com o pesquisador Ramon Noya pelo celular/whatsapp 71-99290-3433 ou ainda pelo e-mail [ramonnoya@hotmail.com](mailto:ramonnoya@hotmail.com).

Ao assinalar a opção “Aceito participar” o(a) Sr.(a) concorda em responder este questionário, declarando que compreendeu o objetivo desta pesquisa e o seu princípio ético de sigilo.

( ) Aceito participar      ( ) Não aceito participar

Desde já, agradeço a sua disponibilidade em contribuir para essa pesquisa, tendo esse questionário prazo médio de 10 minutos para respondê-lo. Com os melhores cumprimentos,

**Ramon Noya**

**Bacharel em Administração de Empresas**

**Mestrando em Sociologia Econômica e das Organizações**

**Instruções para responder o questionário: marque um X em uma única alternativa que melhor corresponda à sua resposta e complete os espaços nas perguntas abertas.**

*As questões de 1 a 12 pretendem traçar as propriedades socioeconômicas dos respondentes da pesquisa.*

**1) Sexo:** ( ) Masculino; ( ) Feminino.

**2) Qual a sua data de nascimento (dd/mm/aaaa)?** \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

**3) Qual o seu nível de formação teórica em Música?**

( ) Curso Livre;

( ) Nível técnico;

( ) Nível superior (graduação universitária);

( ) Pós-graduação lato sensu (especialização);

( ) Pós-Graduação stricto sensu (mestrado e doutorado).

**4) Você reside/mora com quem?**

( ) Família (pais, irmãos, tios, primos, etc.);

( ) Parceiro ou parceira;

( ) Sozinho(a);

( ) Amigos(as).

**5) Qual a sua participação econômica em seu domicílio?**

( ) Sustentador(a) ( ) Colaborador(a) ( ) Não participante

**6) Qual a profissão dos seus pais (ou dos responsáveis por você)?**

( ) Profissional da Música (professor de música, regente, instrumentista, compositor, etc)

( ) Outra ocupação: \_\_\_\_\_

**7) Caso tenha nascido no Brasil, em que cidade e estado você nasceu? (Ex.: Salvador – Bahia)**

\_\_\_\_\_

**8) Caso não tenha nascido no Brasil, em que país nasceu?**

\_\_\_\_\_



**9) A qual família instrumental você pertence na OSBA?**

( ) Cordas; ( ) Madeiras; ( ) Metais; ( ) Percussão.

**10) Qual(is) instrumento(s) você toca na OSBA?**

---

**11) Qual a sua posição no corpo artístico da OSBA?**

( ) Spalla; ( ) Chefe de naipe; ( ) Assistente; ( ) Tutti/Fila.

**12) Há diferença na remuneração do solista?( ) Sim; ( ) Não.**

**Instruções para responder o questionário: marque um X em uma única alternativa que melhor corresponda à sua resposta.**

*As questões de 13 a 15 objetivam saber o significado da vocação e relação com a música, para os respondentes.*

**13) Para você, qual o significado de vocação para a Música?**

( ) Um chamado superior, uma missão que se traduz na razão de viver. É algo subjetivo e inato que não permite escolha, só resta ao vocacionado responder ao chamado da Música;

( ) Uma escolha em desenvolver um talento inato descoberto na infância ou juventude; entre tantos talentos que possui, escolheu desenvolver o seu talento musical;

( ) Uma escolha por determinada carreira profissional em virtude das expectativas a serem obtidas por meio desta carreira, sejam aspectos econômicos, prazer no exercício da profissão, status social, etc.;

( ) Uma herança de família. Criado numa família onde há músicos, sofreu influência desde a infância e acabou desenvolvendo o talento por algum instrumento (ou mais de um), seguindo a carreira musical por uma decorrência de fatores comuns da vida: influência e oportunidades.

**14) Qual a sua relação com a Música?**

( ) É uma relação de fruição e prazer;

( ) É uma relação de sacrifício e abnegação;

( ) É uma relação que permite tornar-se útil à sociedade através da Música;

( ) É uma relação de afirmação/realização pessoal através da Música;

( ) É uma relação que permite usufruir de reconhecimento social através da Música.

**15) O que considera mais gratificante na prática musical?**

- ( ) Interpretação;
- ( ) Estudo;
- ( ) Composição e arranjos;
- ( ) Reconhecimento de outros músicos;
- ( ) Reconhecimento do público.

**Instruções para responder o questionário: marque um X em uma única alternativa que melhor corresponda à sua resposta.**

*As questões de 16 a 20 pretendem avaliar a satisfação geral no trabalho. Nesta parte do questionário o(a) Sr.(a) deverá informar, na maioria das questões, seu nível de concordância sobre os aspectos pertinentes às questões abordadas.*

**16) Quanto à sua realização pessoal, responda:**

a) Sinto prazer no meu trabalho.

- ( ) Concordo totalmente;
- ( ) Concordo parcialmente;
- ( ) Indeciso;
- ( ) Discordo parcialmente;
- ( ) Discordo totalmente.

b) Considero meu trabalho interessante.

- ( ) Concordo totalmente;
- ( ) Concordo parcialmente;
- ( ) Indeciso;
- ( ) Discordo parcialmente;
- ( ) Discordo totalmente.

c) Gosto do que faço.

- ( ) Concordo totalmente;
- ( ) Concordo parcialmente;
- ( ) Indeciso;
- ( ) Discordo parcialmente;
- ( ) Discordo totalmente.

d) Sou feliz com o trabalho que realizo.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

e) Me identifico com o meu trabalho.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

f) Meu trabalho proporciona meu aprimoramento profissional.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

g) Tenho satisfação pessoal no trabalho.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

h) Sinto-me famoso e prestigiado em ser músico.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

**17) Quanto ao significado que atribui ao seu trabalho na OSBA, responda:**

a) Sou vocacionado para o trabalho de músico orquestral.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

b) Meu trabalho é desafiador.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

c) Meu trabalho é importante.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

d) Meu trabalho é criativo e original.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

e) Meu trabalho é útil à sociedade.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

**18) Quanto à organização (orquestra) e seu ambiente de trabalho, responda:**

a) Meu trabalho proporciona estabilidade financeira.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

b) Meu trabalho me proporciona melhores condições de vida.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

c) Meu trabalho me permite independência financeira.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

d) Sou avaliado de forma clara e justa.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

e) Recebo apoio para o meu crescimento profissional.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

f) Recebo *feedback* adequado da supervisão direta.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

g) Tenho autonomia para estabelecer a forma de realizar o meu trabalho.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

h) Minha carga horária de trabalho é justa e adequada.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

i) Os móveis e equipamentos do ambiente de trabalho são ergonômicos.

- ( ) Concordo totalmente;
- ( ) Concordo parcialmente;
- ( ) Indeciso;
- ( ) Discordo parcialmente;
- ( ) Discordo totalmente.

j) O instrumento musical disponibilizado pela orquestra é de qualidade.

- ( ) Concordo totalmente;
- ( ) Concordo parcialmente;
- ( ) Indeciso;
- ( ) Discordo parcialmente;
- ( ) Discordo totalmente.

l) A manutenção dos instrumentos da orquestra é adequada.

- ( ) Concordo totalmente;
- ( ) Concordo parcialmente;
- ( ) Indeciso;
- ( ) Discordo parcialmente;
- ( ) Discordo totalmente.

m) As instalações das salas de ensaio são adequadas.

- ( ) Concordo totalmente;
- ( ) Concordo parcialmente;
- ( ) Indeciso;
- ( ) Discordo parcialmente;
- ( ) Discordo totalmente.

n) A infraestrutura dos locais de concerto é adequada à apresentação musical.

- ( ) Concordo totalmente;
- ( ) Concordo parcialmente;
- ( ) Indeciso;
- ( ) Discordo parcialmente;
- ( ) Discordo totalmente.

**19) Quanto à política institucional e relações interpessoais, responda:**

a) Você sabe qual é a missão organizacional da OSBA? ( ) Sim; ( ) Não.

b) Você sabe qual a visão organizacional da OSBA? ( ) Sim; ( ) Não.

c) Você sabe quais são os valores organizacionais da OSBA? ( ) Sim; ( ) Não.

d) O processo seletivo para contratação dos músicos é justo e claro.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

e) O processo de desligamento/demissão dos músicos é justo e claro.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

f) A organização OSBA tem compromisso social.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

g) Auxilio os colegas de trabalho quando necessário.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

h) Colaboro para o alcance dos objetivos do grupo.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

i) Tenho bom relacionamento com os colegas de trabalho.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

**20) Quanto ao status no grupo e a estabilidade no trabalho, responda:**

a) Eu tenho posição de destaque no grupo.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

b) A competitividade é um elemento necessário para alcançar o destaque no naipe.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

c) A superioridade no trabalho é obtida através do bom êxito na execução musical.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.

d) Tenho estabilidade de trabalho na OSBA.

- ☐ ) Concordo totalmente;
- ☐ ) Concordo parcialmente;
- ☐ ) Indeciso;
- ☐ ) Discordo parcialmente;
- ☐ ) Discordo totalmente.



## **ANEXO II – ÍNDICE GERAL DE SATISFAÇÃO NO TRABALHO**

<b>SATISFAÇÃO</b>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Questão 16	4,37	4,50	4,50	4,37	4,75	4,87	5,00	5,00	3,50	4,88	4,75	4,88	4,63	4,50
Questão 17	4,80	5,00	5,00	4,60	5,00	5,00	5,00	4,80	4,60	5,00	4,60	5,00	5,00	5,00
<b>F. Intrínsecos</b>	<b>4,59</b>	<b>4,75</b>	<b>4,75</b>	<b>4,49</b>	<b>4,88</b>	<b>4,94</b>	<b>5,00</b>	<b>4,90</b>	<b>4,05</b>	<b>4,94</b>	<b>4,68</b>	<b>4,94</b>	<b>4,82</b>	<b>4,75</b>
Questão 18	3,92	4,38	3,08	3,61	3,15	3,69	2,92	3,92	2,69	3,69	3,85	4,15	3,69	3,23
Questão 19	4,33	4,17	5,00	3,83	4,00	4,83	4,66	4,67	5,00	4,00	4,50	4,33	3,83	4,83
Questão 20	4,50	3,75	4,00	3,75	3,75	4,25	4,00	4,50	3,00	4,50	4,75	4,00	3,25	3,00
<b>F. Extrínsecos</b>	<b>4,25</b>	<b>4,10</b>	<b>4,03</b>	<b>3,73</b>	<b>3,63</b>	<b>4,26</b>	<b>3,86</b>	<b>4,36</b>	<b>3,56</b>	<b>4,06</b>	<b>4,37</b>	<b>4,16</b>	<b>3,59</b>	<b>3,69</b>
<b>Índice Geral</b>	<b>4,42</b>	<b>4,42</b>	<b>4,39</b>	<b>4,11</b>	<b>4,25</b>	<b>4,60</b>	<b>4,43</b>	<b>4,63</b>	<b>3,80</b>	<b>4,50</b>	<b>4,52</b>	<b>4,55</b>	<b>4,20</b>	<b>4,22</b>

<b>Continuação</b>	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
Questão 16	4,88	5,00	4,38	4,63	4,25	4,33	5,00	4,37	4,87	4,88	5,00	4,13	4,88	4,25
Questão 17	5,00	5,00	4,40	5,00	5,00	3,75	4,00	4,40	4,60	4,60	4,60	4,40	5,00	5,00
<b>F. Intrínsecos</b>	<b>4,94</b>	<b>5,00</b>	<b>4,39</b>	<b>4,82</b>	<b>4,63</b>	<b>4,04</b>	<b>4,50</b>	<b>4,39</b>	<b>4,74</b>	<b>4,74</b>	<b>4,80</b>	<b>4,27</b>	<b>4,94</b>	<b>4,63</b>
Questão 18	3,62	3,85	2,15	3,77	3,76	3,76	3,92	3,46	4,23	4,23	4,23	3,00	3,46	3,15
Questão 19	3,00	4,00	4,00	4,67	4,67	4,67	3,50	4,33	5,00	5,00	5,00	3,33	3,83	4,50
Questão 20	4,00	4,25	2,50	4,25	4,75	4,75	3,25	3,75	3,50	3,75	3,75	3,75	3,75	4,00
<b>F. Extrínsecos</b>	<b>3,54</b>	<b>4,03</b>	<b>2,88</b>	<b>4,23</b>	<b>4,39</b>	<b>4,39</b>	<b>3,56</b>	<b>3,85</b>	<b>4,24</b>	<b>4,33</b>	<b>4,33</b>	<b>3,36</b>	<b>3,68</b>	<b>3,88</b>
<b>Índice Geral</b>	<b>4,24</b>	<b>4,51</b>	<b>3,63</b>	<b>4,52</b>	<b>4,51</b>	<b>4,21</b>	<b>4,03</b>	<b>4,12</b>	<b>4,49</b>	<b>4,53</b>	<b>4,56</b>	<b>3,81</b>	<b>4,31</b>	<b>4,25</b>

<b>Continuação</b>	Soma	<b>Médias</b>		<b>Índice - fatores intrínsecos</b>
Questão 16	129,35	<b>4,62</b>		
Questão 17	133,25	<b>4,76</b>		
<b>F. Intrínsecos</b>			<b>4,69</b>	
Questão 18	100,56	<b>3,59</b>		
Questão 19	121,48	<b>4,34</b>		
Questão 20	109,00	<b>3,89</b>		<b>Índice- fatores extrínsecos</b>
<b>F. Extrínsecos</b>			<b>3,94</b>	
<b>Índice Geral</b>			<b>4,32</b>	<b>Índice geral de satisfação no trabalho</b>

Tabela 5 – Índice geral de satisfação no trabalho

Fonte: Elaborado pelo autor.